86

山西大学
Shanxi University

2011 届硕士学位论文

唐代雅乐研究

作者姓名　杨丽琴

指导教师　高　兴　教　授

学科专业　音乐学

研究方向　中国音乐史

培养单位　音乐学院

学习年限　2008 年 9 月至 2011 年 6 月

二〇一一年六月

山西大学
2011 届硕士学位论文

唐代雅乐研究

作者姓名　杨丽琴

指导教师　高兴　教 授

学科专业　音乐学

研究方向　中国音乐史

培养单位　音乐学

学习年限　2008 年 9 月至 2011 年 6 月

二〇一一年六月

Thesis for Master' s degree, Shanxi University, 2011

The Research on Court"ya yue"Music in Tang Dynasty

Student Name	Yang-li Qin
Supervisor	Prof. GaoXing
Major	Musicology
Specialty	Music History of China
Department	Conservatory of Music
Research Duration	2008.09-2011.06

June, 2011

目 录

中 文 摘 要 I
ABSTRACT III
引言 1
第一章 唐代社会与唐代音乐 4
1.1 唐代社会概况 4
1.1.1 稳定向上的政治环境 4
1.1.2 高度发展的经济基础 5
1.1.3 空前开放的思想观念 6
1.1.4 多元发展的文化态势 7
1.2 唐代音乐简述 8
1.2.1 雅乐概况 8
1.2.2 俗乐概况 9
1.2.3 胡乐概况 10
第二章 唐代雅乐史料研究 12
2.1 《唐六典》中的唐代雅乐史料 12
2.1.1 雅乐管理机构 12
2.1.2 乐悬制度、乐舞制度 13
2.1.3 雅乐“十二和” 14
2.2《通典》中的唐代雅乐史料 15
2.2.1 雅乐的制作 15
2.2.2 雅乐“十二和”与雅乐乐舞 16
2.2.3 雅乐乐调 16
2.2.4 雅乐乐悬、乐队、乐器 17
2.3 《乐府杂录》中的唐代雅乐史料 17
2.3.1 雅乐乐悬 17
2.3.2 雅乐乐器使用及雅乐乐曲 18
2.3.3 雅乐坐部伎与立部伎 18
2.3.4 雅乐乐官任务 18
2.4 《旧唐书》中的唐代雅乐史料 18

2.4.1 唐太宗雅乐观点 19
2.4.2 雅乐乐律 19
2.4.3 雅乐乐曲 19
2.4.4 雅乐乐舞 20
2.4.5 晚唐雅乐建设 20
第三章 唐代雅乐机构 22
3.1 唐代太乐署 22
3.1.1 太乐署历史沿革 22
3.1.2 唐太乐署人员构成 22
3.1.3 唐太乐署成员分工 23
3.1.4 太乐署的职能 23
3.2 唐代鼓吹署 24
3.2.1 鼓吹署人员构成及分工 24
3.2.2 鼓吹署的职能及鼓吹乐部作用 25
第四章 唐代雅乐表演 27
4.1 唐代雅乐表演人员 27
4.1.1 协律郎 27
4.1.2 太乐令 27
4.1.3 文武舞郎 28
4.2 唐代雅乐表演场合 28
4.2.1 雅乐乐曲的表演场合 28
4.2.2 雅乐乐舞表演场合 30
4.3 唐代雅乐乐队 31
4.3.1 乐悬乐队 31
4.3.2 登歌乐队 33
4.3.3 鼓吹十二案乐队 33
4.3.4 文舞二舞乐队 34
第五章唐代雅乐乐曲考 36
5.1 唐代雅乐乐曲 36
5.1.1 雅乐“十二和” 36
5.1.2 初唐“三大乐曲” 38

5.1.3 雅乐其它乐曲 39
5.2 唐代雅乐乐律 40
第六章 唐代雅乐几个问题的讨论 43
6.1 唐代雅乐是雅、俗、胡、佛道音乐交融之产物 43
6.1.1 以俗胡入雅、雅俗交融所体现的时代特征 43
6.1.2 以佛道入雅，雅与道调、法曲相融体现出的时代特征 44
6.2 唐代雅乐观念托“古代”之名行“厚今”之实 45
6.2.1 雅乐思想上之情深好古 46
6.2.2 音乐实践之尚俗好今 48
6.3 唐代雅乐的时代特点 49
6.3.1 唐代雅乐为当代政治服务 49
6.3.2 唐代雅乐的俗化特点 51
6.3.3 唐代雅乐乐调是中西乐调理论相结合的产物 52
结语 55
参 考 文 献 56
攻读学位期间取得的研究成果 59
致 谢 60
个人简况及联系方式 61
承 诺 书 62
学位论文使用授权声明 63

Contents

Chinse Abstract I

Abstract II

Preface 1

Chapter 1 In the Tang society and the music 4

1.1 The social situation of Tang dnyasty 4

1.1.1 Stable politicl environment up 5

1.1.2 Highly development economic base 6

1.1.3 Open to the idea ever 7

1.1.4 Diversified development of the cultural situation 8

1.2.1 The "Ya" music overview 8

1.2.2 The "Su" music overview 9

1.2.3 The "Hu" music overview 10

Chapter 2 "Ya" music in tang dynasty historical data 12

2.1 The "Ya" music of《 Tong Liu Dian》 historical data 12

2.1.1 The "Ya" music mangement agency 12

2.1.2 The "Ya" music system 13

2.1.3 The"Shi Er He"of "Ya" music 15

2.2 The "Ya" music of《 Tong Dian》 historical data 15

2.2.1 The making of "Ya" music 15

2.2.2 The"Shi Er He"and "Yue Wu of "Ya" music 16

2.2.3 The melody of "Ya" music 16

2.2.4 The YueXuan,Band,Instruments of "Ya" music 17

2.3 "Ya" music of《Yue Fu Za Lu》historical data 17

2.3.1 The "Yue Xuan"of "Ya" music 17

2.3.2 Fun to use and elegant hanging musical instrument the "Ya" music 18

2.3.3 And Setting of the Department the Minsitry sitting the "Ya" music 18

2.3.4Musical Official Tasks the "Ya" music 18

2.4 The "Ya" music of《Jiu Tang Shu》historical data 18

2.4.1 The "Ya" musical point view of Tang Tai Zong 19

2.4.2 The temparment of "Ya" music 19
2.4.3 The song of "Ya" music 19
2.4.4 The dance of "Ya" music 20
2.4.5 Construcction of Late Yang Music 20
Chapter 3 The management organization of "Ya" music 22
3.1 The "Tai Yue Shu" of Tang Dynasty 22
3.1.1Department of Histry of TaiYue Shu 22
3.1.2.Compostion of Music Department the Tang Tai 23
3.1.3Member of the division of labaor the Tang Tai 23
3.1.4Function of the Departments Music of Tai 24
3.2 The "Gu Chui Shu "of Tang Dynasty 24
3.2.1 Compostion and division of labor advocated Department the "Gu Chui Shu" of Tang Dynasty 24
3.2.2 Department funtions and advocacy advocate club funtions 25
Chapter 4 Performance of "Ya" music in Tang Dynasty 27
4.1 Staff performance of "Ya" music 27
4.1.1 Xie Lv Lang 27
4.1.2 Tai Yue Ling 27
4.1.3 Wen Wu Wu Lang 28
4.2 Performance situations of "Ya" music 28
4.2.1 The "Ya"Music perfomances ocesions 28
4.2..2 TheYa Dancy performans occasions 30
4.3 Band of "Ya" music 31
4.3.1The Yue Xuan band 31
4.3.2 The Deng Ge band 32
4.3.3 The Gu chui shi er band 32
4.3.4 The Yue Wu Rr Wu band 33
Chapter 5 Tang Dynasty "Ya" music 'Music and music tone 35
5.1 The music of Tang Dynasty "Ya" music 35
5.1.1 Ya Yue "shi er he" Staff performance of "Ya" music 35
5.1.2Three Yu Qu of Tang Dynasty 37

5.1.3 Qther Yu Qu of "Ya" music 38
5.2The music tone of Tang Dynasty "Ya" music 39
Chapter 6 "Ya" music the discussion of the Tang Dynasty several 42
6.1The Tang Dynasty with HuYue, YaYue the fusion of music that peculiar times characteristics 42
6.1.1 Characteristics of the times embodied Ya,Su,Hu Yue exchange 42
6.1.2 Characteristics of the times embodied Buddhism, Taoism exchange 43
6.2The Tang Dynasty "ancient" Ya music the ideological name do "good today" in reality 45
6.2.1"Ya" music's thought is advocating ancint 45
6.2.2 "Ya" music's practic is living nowadys music 47
6.3 "Ya" music the tang dynasty Characteristics of the times 48
6.3.1 "Ya"Music for the contemporary politics 48
6.3.2 Realistic style of "Ya"music style 51
6.3.3 Creative combination of in theory is a product of Western and Eastern 52
Epilogue 54
References 55
Research achievements 59
Acknowledgment 60
Personal profiles 61
Letter of commitment 62
Authorization statement 63

中 文 摘 要

雅乐是用于郊社（祭祀天地）、宗庙(祭祀祖先)、宫廷礼仪（朝会大典）、乡射（统治者宴飨士庶代表）以及各种军事大典，是中国古代宫廷音乐中重要的乐种之一，它不仅是皇权音乐的代名词，同时也是儒家礼乐文化的重要组成部分。作为制度性的音乐文化，雅乐通过不断的汲取民间音乐、外来音乐发展自身以适应社会的发展。唐代，中国封建社会进入对中古时期的总结阶段，雅乐亦得到系统的整理与归结，唐代雅乐在秉承传统的基础上将俗乐、胡乐、佛道音乐加入雅乐体系中，形成了独具特色的时代风貌，并对后世中国及周边地区的雅乐产生了广泛而深远的影响。

唐代雅乐在唐代社会中发挥了积极的作用，它延续使得我国古代礼乐文明得以传承，并将其它民族的音乐文化融合于传统雅乐之中，促进了雅乐的发展与完善。然而，长期以来，关于唐代雅乐的意义与地位存在较大争议。有鉴于此，本文择取唐代雅乐作为研究对象，以期在深入爬梳史料、系统分析的基础上，深化人们对唐代雅乐的认识。

整体上讲，本文分为三部分，第一部分是文章史料基础，有两章内容，第一章唐代社会与音乐概析，第二章唐代雅乐史料研究；第二部分是本文的主体部分，共包含三章内容，第三章唐代雅乐机构探析，第四章唐代雅乐演出分析，第五章唐代雅乐乐曲及乐考；第三部分是本文的结论，即第六章唐代雅乐几个问题的讨论。具体章节内容如下：

第一章主要探讨了唐代的社会概况与唐代的音乐文化。文章首先系统介绍唐代政治环境、经济条件、对外交流和文化发展状况，分析唐代政治经济等社会环境对雅乐发展产生的影响与作用。在此基础上，文章概述了唐代音乐中雅乐、俗乐、胡乐的大概情况，并借用学者专家关于唐代雅乐、俗乐、胡乐的观点对唐代雅乐、俗乐、胡乐的发展概况加以梳理。

第二章主要将唐代雅乐参考文献《唐六典》、《通典》、《旧唐书》、《乐府杂录》中的雅乐史料分别进行整理和归类，通过对四部文献的雅乐史料的整理与分析，将史料大致分为雅乐机构、雅乐乐曲、乐调、乐悬制度、乐舞几类， 同时对四部文献中类似的史料进行了比对。

第三章重点分析了唐代雅乐的管理机构，首先将太乐署的历史沿革进行考证，对唐代太乐署的人员及分工，职能加以厘定，同时对鼓吹署进行了描述，将鼓吹署

的人员构成和分工以及职能进行详细的分析。通过对太乐署及鼓吹署的探讨，发现唐代雅乐管理机构较之前朝分工更为明确、管理更为严格，艺人技艺亦更加纯熟。

第四章重点对唐代雅乐演出人员、场合和乐队考证和分析，文章先从唐代雅乐的演出人员考证入手，唐代雅乐演出人员分为乐官和乐工两代类，然后对唐代雅乐用乐场合加以归类分析，指出唐代雅乐主要用于郊庙祭祀和宴飨宾客等场合，最后后对唐代雅乐乐队及乐器使用情况加以阐述，指出唐代雅乐乐器中掺杂了部分西域乐器。

第五章介绍了唐代雅乐乐曲和乐律，第一节对唐初“十二和”加以厘定，接着将历代帝王亲自的雅乐乐曲进行考证；第二节分析唐代雅乐乐律，指出唐代雅、俗乐同一律的关系。

第六章主要探讨了唐代雅乐的几个问题，第一个问题是唐代雅乐与俗、胡乐、佛道音乐相融合而表现出特有的时代特色；第二个问题是唐代雅乐托“古代”雅乐之名而行“好今”之实的雅乐思想加以分析；最后通过唐代雅乐的音乐风格和创作理论中西结合的分析，得出唐代雅乐具有新风貌的特点。

关键词：唐代雅乐；文献；特点

ABSTRACT

Ya music is used Suburb Sacrifice Attributes (worship heaven and earth), ancestral (ancestor worship), court etiquette (dprk will Ceremony), rural radio (on behalf of the rulers banquet of Scholar), and various military ceremony. Of ancient Chinese court music one of the important musical genres, it is not only synonymous with imperial music, but also the Confucian culture, an important part of ritual. As a system of musical culture, court music lessons through continuous folk music, foreign music made to meet the social development of their own, to the Tang Dynasty, with the Chinese feudal society into a summary of the medieval period, court music has been systematically organized and summarized On this basis, the Tang court music to folk music, Hu music, Buddhist music Jiaru Ya music system, formed a unique spirit of the times, and later in China and surrounding areas have a wide range of court music and far-reaching impact .

Society in the Tang Dynasty court music played an active role, it continues to be our country's heritage of Ancient Civilization, and other ethnic music and traditional court music and cultural integration among, and promote the development and improvement of court music. However, a long time, the significance of the Tang Dynasty Court Music and position there is a big controversy. In view of this, the paper choose to take the Tang court music as research subjects through her in-depth historical data to the system based on the analysis, deepen people's understanding of the Tang Dynasty Court Music.

Overall, this paper is divided into three parts, the first part is the historical basis of the article, there are two chapters, the first chapter in the Tang Dynasty and the Music in the analysis, historical chapter of the Tang Court Music; second part is the main part of this article were contains three chapters, Chapter III of the Tang court music institutions, the fourth chapter of the Tang court music performances, Chapter Tang Dynasty Court Music

7

music and music; The third part is the conclusion, Chapter VI, the Tang court music of several issues. Specific sections as follows:

The first chapter discusses the overview of the Tang Dynasty and the Tang Dynasty, the social music culture. The article first introduces the system of Tang environment, economic conditions, foreign exchange and cultural development, political and economic analysis of the Tang Dynasty court music and other social environment and role of the impact of the development. On this basis, the article outlines the Tang Dynasty music elegant music, folk music, Hu music about the situation and loan experts in the Tang Dynasty court music, folk music, Hu music point of view of the Tang Dynasty court music, folk music, Hu Yue development Overview to sort out, analyze the survival of the Tang Dynasty Court Music music environment

The second chapter references by the Tang Dynasty Court Music "Don Six Code", "Tong Dian", "Old Tang", "Yue Miscellany", respectively, in the historical court music to sort and classify, the literature on four historical data gagaku collection and analysis, will be divided into Gagaku historical institutions, Gagaku music, melody, music hanging system, several types of music and dance, while four similar historical literature were compared.

The third chapter focuses on the analysis of the Tang Dynasty Court Music of the management, the first will be too happy to research the Department of History of the Tang Dynasty Music Department staff and too much division, functions to be determined, while advocating the Department described, Department staff will be advocates composition and division, and functions in detail. Too much music by the Department of Department and advocates found the Tang Dynasty court music division of authority more clearly than the former, more stringent management, skills are more proficient artists.

Chapter IV focuses on the Tang Dynasty court music performers, places, and research and analysis of the band, the article start with the Tang court music of the performers to start research, the Tang court music performers

and musicians are divided into two generations official music class, and then places the Tang Dynasty Court Music and Music be classified analysis, that is mainly used in the Tang Dynasty Court Music Suburban worship and banquet of the guests and other occasions, the last band after the Tang Dynasty Court Music and musical instruments to elaborate on the use of that instrument in the Tang Dynasty Court Music doped part of the Western musical instruments.

Chapter V of the Tang Dynasty Court Music music and music law, Section I of the Tang Dynasty, "second and" to be determined, then the kings of the court music music for personal research; Law Section of the Tang Ya Lele, Ya Tang pointed out, folk music relationship with all.

Chapter VI of the Ya-Music of the Tang Dynasty, the first question of the Tang Dynasty court music and folk, Hu music, Buddhist music to show the integration of the unique characteristics of the times; second question asked the Tang Dynasty Court Music "ancient" Ya Fun in the name of the line "good today" and that the court music to be thought of; Finally, the Tang court music of Chinese and Western musical styles and creative combination of theoretical analysis, the style of the Tang Dynasty court music with new features.

Keywords: Tang dynasty; “Ya” Music; Characteristics of the times

引言

在中国古代音乐史的长河中，雅乐有着三千多年的发展历史，它不仅是中国礼乐文化的重要组成部分，同时也是古代宫廷音乐的主流。这样一个贯穿整个封建社会而经久不灭的乐种缘何有如此之强的生命力呢？究其原由莫过于它协和天地、殷荐祖考、歌功颂德的特殊政治功用，鉴于雅乐的这种功能，各朝君王必制定一套与该朝社会相符、礼制相应的、并视为国家灵魂的音乐，以祈福保安，以弘扬文治武功。同时，雅乐文化因负有通伦理、易风俗的社会功能也被视为儒家雅正礼乐思想的一个重要组成部分。

雅乐作为制度文化的产物，主要用于郊社（祭祀天地）、宗庙(祭祀祖先)、宫廷礼仪（朝会大典）、乡射（统治者宴飨士庶代表）以及各种军事大典。雅乐是乐舞、乐歌、乐器相配合的仪式音乐的表演，其乐律、乐器乐调的使用以及用乐场合和用乐规模等都有着严格的规定，体现出统治阶级至高无上的权威与地位。就雅乐的艺术价值而言，历代王朝都会集国家最优秀的乐工来制作本朝之雅乐，体现了各个时期专业音乐的创作、表演以及理论的最高水平，其音乐素材亦非一成不变，而是以民间音乐、各民族与各地区的音乐素材为来源，

雅乐文化在礼乐文化以及宫廷音乐的发展中发挥了积极的作用，它不仅是中国礼乐文化的核心内容之一，也是中国音古代乐史的重要组成部分，但是，关于雅乐文化的研究无论在礼乐文化方面中还是在中国音乐史方面的探析都还相对薄弱，尤其是清末民初以来，学术界受反帝反封建思潮以及文化大革命时期“以阶级斗争为纲”错误理论对学术界的影响，除部分学者对西周雅乐肯定外，大都对雅乐持否定和批判态度。一些学者完全否定雅乐在封建社会中积极的意义，认为雅乐具有反动性和反科学性，彻底否定了雅乐在中国音乐文明、中国古代音乐史中应有的地位。因此，客观、科学地认识雅乐文化对于丰富和弥补音乐史的研究有着重大的意义。

对于唐代雅乐的研究，一般研究者只肯定了西周的雅乐的伟大成就，对汉以后的雅乐基本评论为“僵化”。对西周以后雅乐的研究，学术界基本存在种两情形:一类是 40 年代至 70 年代对雅乐持批判否定态度的著作与论文；另一类是 70 年以后对雅乐加以尊重肯定的态度著作与论文；其中，对雅乐持批判否定态度的著作与论文有：杨荫浏先生的《中国国古代音乐史稿》认为：“‘雅乐’问题，非常简单。我们无论从内容上，技术上和理论上，都可以放心大胆的加以全面否定；同时我们有可

以把它视为反面教材，用以暴露封建的反动性和反科学性。”[①]黄翔鹏在《雅乐不是中国音乐传统的主流》一文中也指出“雅乐在封建社会中，名义上颇受统治阶级的重视;实则艺术水平甚低，从来只被当作‘礼’的附庸，更谈不上是否可能成为中国音乐传统中的主流。”[②]此外孙继南和周柱铨先生主编的《中国音乐通史简编》；金文达先生《中国古代音乐史》等也与杨荫浏等学者持同样的态度。修海林先生的《古乐的沉浮》和《中国古代音乐美学》等著作中，对于雅乐都有综述性的研究，但往往也是详于西周雅乐，对于汉以后的雅乐情况所涉不多，作者仍然表达出西周后的雅乐是没有研究的价值，不能使读者清晰地了解到雅乐在各个历史时期的真实面貌。

对唐代雅乐问题持尊重肯定态度的著作与论文有刘再生《中国古代音乐史简述》:“唐代雅乐中的三大乐舞《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》都是规模宏大的作品，人数分别是 128 人、64 人、180 人，与立部伎表演不相上下，唐代雅乐能够把民间音乐、外来音乐和传统古乐兼收并蓄，所谓“斟酌南北”，这确实是大胆的行为，反映了唐代统治者对各类音乐不抱偏见的开明作风”；[③]冯文慈先生在《雅乐新论·转向唯物史观路途中的迷失》中论述到“……不论雅乐的范围如何界定，都应该是了不起的成就。如果将这一成就放在世界音乐历史的广阔河流中来观察，就会倍觉其光辉灿烂。”[④]李石根《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》[⑤]吴朋《隋唐五代雅乐稗考》;“雅乐不仅是中国宫廷音乐的主流，而且作为赖以‘生存’的文化环境的专业音乐，始终代表着音乐艺术发展的最高水准，并在此基础上形成了领先与其它国家传统音乐理论体系。”[⑥]此外，孙晓辉《两唐书乐志研究》，周政期《唐代乐舞歌辞研究》，曹贞华《西周至唐宫廷雅乐研究》等论文也认为唐代雅乐是封建文化的必然产物，肯定了唐代雅乐在唐代音乐史乃至中国音乐史中的独特地位和深远影响。

唐代是中国古代礼乐文化发展的鼎盛时期，《大唐开元礼》的制定不仅是对唐以前礼乐文化的总结、归纳和发展，也对后世及周边地区以后的礼乐体文化体系的制作塑造了模版。此外，唐代雅乐“斟酌南北、考以古音”，不拘一格的将传统古乐、民族音乐、外来音乐加以揉合，加之唐代乐官几次考订音律，完成了《周礼》中记载的旋宫转调，并出现了雅乐、俗乐乐律同源的现象，共同形成了具有雅俗交融的

[①]杨荫浏.《中国古代音乐史稿》[M].北京:人民音乐出版社,1981 年版,第 127 页.
[②]黄祥鹏.《雅乐不是中国传统音乐的主流》[J].《人民音乐》,1982 年版,第 12 期,第 11 到 12 页.
[③]冯文慈.《雅乐新论·转向唯物史观路途中的迷失》[J].《音乐研究》1996 年版,第二期,第 102 页.
[④]刘再生.《中国古代音乐史简述》[M].北京:人民音乐出版社,1989 年,第 223 页.
[⑤]李石根.《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》[J].《交响》,2003 年第 4 期,第页
[⑥]吴朋.《隋唐雅乐稗考》[J].《中国音乐学》,2004 年第 1 期,第 50 页.

雅乐现象，这在中国古代雅乐发展史上是少有的。

通过以上分析我们可以看到，对于唐代雅乐问题的研究，学界在近年来予以了充分的重视，不但认识到唐代雅乐客观存在的事实，同时也肯定了唐代雅乐对唐代音乐及周边国家地区的影响。但这些研究大都关注唐代雅乐的音乐性、艺术性、思想性，宏观角度没有将雅乐作为中国历代传礼乐文化的一部分，从历史、社会意义上的进行分析，微观方面又没有将雅乐放在其生长的社会文化环境、统治阶级意识形态中加以考察；而对雅作为音乐的本体加以分析的论著亦是付诸阙如。因此，学术界对唐代雅乐的研究具有不可忽视的重要性，全面、客观、科学的梳理和评价唐代雅乐，对于我们准确地把握中国古代宫廷雅乐的发展脉络，对于正确看待中国雅乐的性质和作用，对于对把握唐代音乐文化的整体概貌、丰富和完善唐代断代音乐史研究有着重要的作用，对于探讨中华音乐文明、中国传统雅乐文化都具有一定的现实意义。

第一章 唐代社会与唐代音乐

一定时期音乐文化的形成与发展与这一时期的社会环境有着密切的联系，音乐的内容与形式不仅受当时社会经济的制约，同时也不同程度的受到统治阶级的政治目的制约，可以说特定社会环境产生特定的审美取向、特定的音乐文化。唐代雅乐制作与发展和经济政治、对外交流以及其它音乐种类等社会的各个方面现象都有一定的关系，从纵向来看，初唐雅乐的复兴到盛唐《大唐开元礼》的制定，晚唐雅乐的沦灭是社会环境改变后直接作用的结果，横向来看，唐代的俗乐和胡乐为唐代雅乐的发展增加了新内容、增添了新活力，同时也极大的占据了唐代雅乐的生存空间。因此，对唐代政治、经济、文化以及对外交流的分析与考察，有利于我们以客观公允的态度分析当时社会的实际情况，对唐代雅乐的进一步探究构建基础性的框架。

1.1 唐代社会概况

唐朝是我国古代历史中国家最为繁荣强盛的历史时期之一，唐朝前中期，最高统治者以史为鉴，居安思危，制定了一系列开明的政策，在这些政策的实施下，唐朝的经济、政治、文化等方面都得到了充分的发展，在经济基础，政治保障、文化繁荣等社会环境的影响下，唐代音乐文化取得了夺目的成就。晚唐时期，宦官专权、藩镇割据，社会矛盾日益激化，李唐政权朝不保夕，随着大唐帝国的陨落，辉煌一时的唐代音乐艺术也走向了灭亡。

1.1.1 稳定向上的政治环境

公元618年，在隋末农民大起义的背景下统一全国，关陇贵族李氏于太原起兵反隋，最终取得政权，建立了唐朝。唐初，一切制度因袭隋朝，至太宗李世民时，国家制定实施了一系列措施，奠定和完善了各项治国制度。

唐朝中央政权机构依然是三省六部制，较之前朝制度，最高统治者削弱了主要部门长官的职能，以防止大权旁落，发挥三省议政、决策和执行的权利，加强了中央集权。

随着生产的发展，庶族地主阶级在经济上的力量日渐增强，为了解决经济基础与上层建筑之间的这一矛盾，唐朝还完善了科举制度，削弱了魏晋南北朝以来门阀士族的地位和势力，这样，选拔人才的范围扩大，入仕的阶层也发生了变化，对官员的素质的提高和吏治的改善，寒门庶族的政治地位的改变都有着进步的意义。此外，《唐律》的修订，对社会秩序的稳定和生产发展的促进也起到了积极地作用。

在军事制度上，唐王朝继续沿袭北周时期形成的府兵制度，经过唐太宗的整顿

和健全，唐代的府兵制较前代更加完善。府兵制与均田制相符为用，不仅保证了农民有田可耕，也为维护国家安全提供了创建了充足的兵源。

李氏统治唐朝近二百多年间，社会政治相对稳定，许多治国政策成为周边国家学习的榜样，这些政策的实施，为文化艺术的活动创造了一个较为宽松的的政治环境。

1.1.2 高度发展的经济基础

唐代的土地与课税制度承袭了隋代的均田制与租庸调制。与隋代的经济制度相比，唐代的均田制扩大了授田范围，并规定了“先课后不课、先贫后富、先无后少”[①]的授田原则。规定每遇“水旱虫霜为灾害”[②]时，政府需不同程度地减免租调和力役。这些制度的调整，改变了隋朝农民占用天地不合理的现象，提高了农民的积极性，有利于经济社会的发展。另外，生产工具的进步、水利工程的兴修以及灌溉设备的应用，都大大促进了唐朝农业经济的恢复与发展。至开元天宝年，唐代农业经济达到空前繁荣的景象。“开元、天宝之中，耕者益力。四海之内，高山绝壑，亦满，皆及数岁。”[③]杜甫的《忆昔》诗说：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂米白，公司仓廪俱丰实。”[④]

手工业、矿冶业、造船业长足的发展为商业的发展创造了条件。其中，纺织业是最发达的部门，丝织品花式琳琅满目、工艺精巧、染色艳丽、远销国内外。陶瓷业也发展到新的水平，杰出的代表“唐三彩”色彩华丽，技术高超，是我国古代艺术中的珍品。此外，唐朝各种矿产的官营矿数量庞大，铸造水平很高，如扬州铜镜的制造。[⑤]造船业的发展也很突出，除了官营造船外，民间制船也很多。“东南郡邑无不通水，故天下货利，舟楫居多。”[⑥]造船业的发达，促进各地经济及文化的交流。茶叶贸易的兴起与“丝绸之路”的畅通使社会经济的发展区域更加扩大，国内外各地的商贾云集于长安和洛阳等商业集中城市。各经济部门的发展极大的增强了唐朝社会的经济实力。

唐初至开元、天宝年间，唐朝经济趋于蓬勃向上的形势，社会经济富可敌国。“安史之乱”以后的唐王朝，虽社会政治局势动荡，但两税法的实施保持了唐前期发展

[①]唐・李林甫.《唐六典》[M].卷三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上
[③]唐・元次山.《元次山集》[M].卷七,第三条.上海:上海古籍出版社,1981 年.
[④]清・彭定求.《全唐诗》[M]卷一.北京:中华书局.1999 年.
[⑤]朱绍厚.《中国古代史》上册[M].福建.福建人民出版社,2000 年版，第 570 页.
[⑥]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷四十八,食货志上,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

的势头。“文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。”[①]唐朝雄厚的经济实力给文化的发展与繁荣提供了物质基础，创造了有利条件。

1.1.3 空前开放的思想观念

1、唐朝与各少数民族的交往

唐朝继承了魏晋南北朝以来开放的民族政策。在唐朝社会，对边地民族与异国人，基本都以开放包容的精神一视同仁。由于李氏关陇贵族本是汉族与鲜卑族的混血，且有长期与胡人共处的文化经历，使他们不会有那么强烈的“严夷夏之防”一类的狭隘族群观念。唐太宗曾颇为自诩的说“自古皆贵华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种族范皆依朕如父母”。唐朝和睦、融洽的民族关系与开明平等的民族政策，促进了我国边疆地区的开发，促进了各民族的融合。唐朝与吐蕃、回纥、突厥、南诏、东北等少数民族都有密切的交往。这些少数民族有的人群与汉人长期混居在一起生活，有的贵族在朝廷任重要职务，这是唐朝特有的现象。他们在和汉族融合的过程中，给唐朝社会注入了新鲜血液，对政治、经济、文化艺术及社会生活等各个方面都产生了重要的影响。例如在物质方面的胡饼、胡桃、胡服等；精神方面较为明显的是少数民族对音乐的音乐，唐时期的燕乐和西凉乐绝大部分源自北朝的胡汉合乐，琵琶、笛子等乐器亦是由少数民族传入并广为当时流行的；开放的民族大融合之风气为文化艺术的创造提供了丰富的养料，最终促就唐朝异彩纷呈、绚丽夺目的音乐艺术。

2、唐朝与周边国家的交流

唐代国力之强盛，经济之繁荣，社会之稳定、中国成了当时世界上文明富庶的国家。其高度发达的物质文明和精神文明对很多国家产生了吸引力。天竺、日本、朝鲜各国留学生蜂拥而至，争相学习唐朝先进的制度与文化。唐朝生产的空前发展也促进了国际贸易的发展，各国商人、商船往来络绎不绝，他们将中国的丝绸，瓷器等传入西方。另一方面，印度、中亚、中近东等国家的物产、服饰，饮食艺术等也给中国文化带来了深远的影响。唐朝以其博大的胸襟，宽阔的气度成就了封建历史上特有的新气象。

英国人威尔斯《世界简史》中在比较欧洲中世纪与中国盛唐文化的差异时指出：“当西方人的心灵为神学所缠迷而处于蒙昧黑暗之中，中国人的思想是开放的，兼收并蓄而好探求的。”[②]

[①]德国·马克思、恩格斯.《马克思恩格斯选集》第四卷[M].沈阳:辽宁人民出版社,1974 年,第 506 页.
[②]英国·威尔斯著.琚宏、张军译.《世界简史》[M].上海:上海外教出版社,2008 年.

1.1.4 多元发展的文化态势

唐朝政治局面的相对稳定，社会经济的空前繁荣，对外经济文化交流的频繁为唐朝的文化灿烂辉煌创造了条件。唐代帝王大都重视文化艺术的建设，他们虽然得天下于马上，但亦深知思想文化的重要性。在文化上采取诸多措施，统治者没有重复汉武帝罢黜百家、独尊儒术的政治，而是儒、释、道三家并存，三教调和的方针。文化思想上的兼容并蓄有力地促使儒、释、道相互吸收和融合。

在唐代百花盛开、争奇斗妍的文学中，诗歌可谓是光彩夺目。其数量之众多，内容之丰富，风格流派之多样，远远超过了过去任何一个朝代。众多唐代的诗人、作品至今都耳熟能详。韩愈、柳宗元等文学家所倡导古文运动的发起，一改被北朝词藻、声律、文风的萎靡，形式的僵化，为后世的文学创作奠定了基础。随着城市经济的繁荣，传奇小说逐渐在民间占据一定地位，对后来宋、元、明的戏剧故事创作产生了很大的影响。同时，佛教为了传播教义，以俗讲这一通俗易懂的说唱形式流传与个寺庙，并为人民所喜闻乐见，发展到历史故事、民间传说等文学体裁，对以后的民间弹词有一定的影响。

绘画与书法艺术的成就也非常突出，绘画体裁多样化，题材内容丰富化，有人物画、山水画、仕女画、花鸟画等等，各类品种成绩斐然，名家辈出。书法艺术在中国书法史上占有很重要的地位，颜真卿、张旭、柳公权等书法家的书法作品堪称旷世佳作。

唐朝的音乐歌舞艺术可谓唐朝音乐史发展的高潮部分，各种音乐形式异彩纷呈，无论是宫廷音乐还是民间音乐都取得了辉煌的成就。唐朝的统治者知道音乐的政治功用，因此它们大力支持和重视在文化艺术的建设，并积极参与音乐的创作，对于音乐艺术来说，这便造成了一种较为自由、活泼而又浓厚的思想文化气氛，形成了一股举国上下酷爱音乐的风气。

普遍联系是社会发展的客观规律的，音乐艺术作为社会意识形态的一个组成部分，与社会政治、经济、文化思想以及对外交流皆有着密切的联系。日本人井上清在《日本历史》中指出："唐朝的文化是印度、阿拉伯和以此为媒介甚至和西欧文化都关联的世界性文化"大唐文化艺术不是单一的线条的流动，而是在各种文化艺术交织贯通的形势之下形成了多元文化的共同发展，在此基础上，产生了全新的文化思想。外来音乐品种与本地传统音乐相结合给大唐雅乐的发展带了新气象，并显示出其独特的社会风貌，在这样的社会环境下，统治者就要求符合这个时期社会发展所需要的雅乐为其服务。

1.2 唐代音乐简述

1.2.1 雅乐概况

雅乐产生于我国古代的西周时期，是周朝统治者为了维护他们的政治权力以及至上而下的等级制度而实施礼与乐相结合的产物，即将音乐阶级化、等级化，不同场合，不同身份的人，所用的音乐规格不同，可以看作是周王分封等级制的政治辅助性工具。因其特殊政治功用，各朝君王必制定一套与该朝社会相符、礼制相应的、并视为国家灵魂的音乐，以祈福保安，以弘扬文治武功，其音乐主要用于郊社（祭祀天地）、宗庙(祭祀祖先)、宫廷礼仪（朝会大典）、乡射（统治者宴飨士庶代表）以及各种军事大典；并由乐舞、乐歌、乐曲、乐器相配合的表演，其用乐律、乐器乐调、乐服以及用乐场合、规模等都有着严格的规定，无不体现出统治阶级至高无上的权威与地位。至唐朝，雅乐制度已经历了一千六百多年的历史，

唐代继承了西周以来雅乐文化的制度，唐代统治者在建国之初就命令乐官大臣着手建立本朝之雅乐，并于贞观二年制成大唐雅乐。《旧唐书》卷二十八・音乐一中云："高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐。时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。"[①]贞观六年(公元 632 年)，唐太宗令协律郎张文收与太常礼乐官对大唐雅乐的宫调及音律加以厘定。又令秘书监魏徵、员外散骑常侍褚亮和虞世南、李百药创作雅乐歌词。至此，唐代雅乐初具规模，此后唐代雅乐的建设，皆以其为模板而进行的。

按照《周礼》中对雅乐功能的规定，唐代雅乐的主要具有祭祀、典礼等仪式功能，如吉礼中担负对天神、地抵、人鬼的祭祀，是祭祀场合中，人与天地、神鬼沟通的工具；新唐书》卷二十一・礼乐十一中记载："初，祖孝孙已定乐，乃曰大乐与天地同和者也，制《十二和》，以法天之成数，号《大唐雅乐》……用于郊庙、朝廷，以和人神"。朝廷典礼时，用于皇帝立位、皇后太子册封等场合，具有典礼功用，此外，还用于接见外宾。在宴飨中，亦可使用雅乐，可见雅乐也具有娱乐功能。

唐初太宗以"虽以武功定天下，终当文德绥海内"的治世理想亲自过问雅乐建设，并与朝臣乐官讨论乐与国家、政治兴亡的关系，朝臣亦为此争的面红耳赤，于贞观二年制成大唐雅乐；高宗亦亲自《上元舞》、《大定乐》，并亲自写雅乐乐辞；盛唐时期，胡乐与俗乐、道调法曲相融合并形成了新俗乐，唐明皇沉醉于新俗乐的创

[①]后晋・刘昫等《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

作、表演与欣赏之中，朝野之中家家学胡乐，人人跳胡舞，雅乐、燕乐、胡乐的界定模糊不清，同一场合中，三种乐种含混演出，有的乐舞甚至毫不更改即直接用于雅乐场合，当然，玄宗对雅乐的发展亦有贡献，在雅乐“十二和”，玄宗又制三和，形成了雅乐“十五和”；中晚唐时期，由于受“安史之乱”的影响，俗乐、胡乐随即成为雅乐的对立面，加之唐帝国逐渐衰落的迹象，朝廷与文人志士对雅乐的政治使命倾注了极大的热情。

1.2.2 俗乐概况

俗乐就是与雅乐相对应的音乐，岸边称雄在《唐代音乐史的研究》一书中指出：“唐代俗乐系民间或宫廷乐府以娱乐艺术为对象所制作对象之通称。”[①]唐代之俗乐又有狭义与广义的区别，秦序先生就在《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类——隋唐乐舞的分类问题》一文中旧指出：“俗乐也有广义与狭义之分。狭义的俗乐指宫廷音乐中雅正之乐以外的各种音乐舞蹈。但在和“胡乐”相对应使用时，则指中原地区非雅乐的传统俗乐舞。广义的俗乐包括民间俗乐，以及宫廷、民间的散乐百戏。”[②]本文所指的俗乐是秦序先生提到的唐代狭义的俗乐范畴——宫廷音乐中雅正之乐以外的音乐舞蹈。

俗乐体现了音乐活动的娱乐和审美功能，唐代俗乐主要包括宫廷燕乐、清乐、四方乐、散乐几类乐种。

唐代燕乐的定义范畴随着时代的变迁其内容逐渐扩大，《通典·乐典》、《唐会要》《旧唐书·乐志》等诸文献中对唐代音乐的划分未见燕乐这一乐种，而是作为唐初“燕乐”是九部伎、十部伎、坐立部伎中的一部出现的：《通典·乐六》坐立部伎条中记载：宴乐，武德初，未暇改作，每宴享，因隋旧制，奏九部乐。……至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立坐二部。……贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰宴乐，奏之管弦，为诸乐之首。[③]可见，此时的“燕乐”只是一个乐部，并没有形成系统的音乐名称。之后，燕乐范畴又扩展到包含景云之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞的乐种。[④]至天宝年间，玄宗合胡部为新声，将道调法曲、传统清乐的相互融合，加入燕乐之中，形成了燕乐坐立二部伎。

[①]日·岸边成雄著,梁在平、黄纸炯译.《唐代音乐史研究》[M].台湾:台湾中华书局印, 1973 年版, 第 13 页.
[②]秦序.《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类——隋唐乐舞的分类问题》[J].《交响》2006 年第 3 期，第 27 页
[③] 唐·杜佑《通典·乐典》卷一百四十六.乐六.电子版
[④] 参见杜佑《通典·乐典》卷一百四十四.乐四：凡大燕会，设十部之伎於庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有景云之舞，庆善乐之舞，破阵乐之舞，承天乐之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。

坐立部伎中，坐部伎有一《燕乐》景云之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞，二《长寿乐》、三《天授乐》、四、《鸟歌万岁乐》、五《龙池乐》、六、《小破阵乐》六部构成；

立部伎有《安乐》、《太平乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《圣寿乐》、《上元乐》、《光圣乐》、《破阵乐》八部构成。

唐代清乐即清商三调，是汉代以来流传至唐朝的传统音乐。清乐流传到隋朝时，已不受朝廷的重视，唐初宫廷对清乐亦是如此，但亦有一部分曲目留存，《旧唐书》卷二十九·音乐二载："《白雪》、《公莫舞》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子》及《欢闻》、《团扇》、《懊憹》、《长史》、《督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨伴》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首。又七曲有声无辞：《上林》、《凤雏》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》，通前为四十四曲存焉，"[①]，清乐在唐朝宫廷虽不盛行但并未消失，明朝的胡震亨就在《唐音癸签》卷13"唐曲"中说到:右前三十七曲，并周、隋以前之曲，在唐扰盛行者.史料称唐时清商旧曲存者止四十四曲.今自《乌夜啼》、《采桑》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙》五曲在存目重复之内，余三十二曲则史所末载也。岂古曲行用于唐尚多，史或未尽收首?[②]

四方乐最早的文献记载可追溯到周代，是指中原周边国家或民族的音乐，"旄人掌教夷乐，(夷乐，四夷之乐，亦皆有声歌及舞。)凡四方之以舞仕者属焉。"用于祭祀与宴飨，至唐代四方乐主要包括东夷二国高丽和百济，南蛮二国扶南和天竺，西戎五国龟兹、康国、安国、高昌和疏勒。

散乐，隋代以前称之为"百戏"，源于秦汉时期的角抵戏，是宫廷到民间的娱乐项目。唐朝的散乐非常繁荣，不仅宫廷经常上演，而且在民间也受到老百姓的欢迎，其容包括歌舞、器乐、角抵、武术、杂技、魔术和杂剧等等。

1.2.3 胡乐概况

胡乐在唐朝大致可分为胡乐、胡舞、幻术等类。其中，胡乐在宫廷十部乐中占主要地位，十部乐中就有六部是胡乐，分别是天竺伎、龟兹伎、安国伎、疏勒伎、高昌伎、康国伎；据文献记载，唐代最流行的胡舞是《胡旋舞》、《胡腾舞》、《拓枝

[①]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]明·胡震亨.《唐音癸签》[M].卷十三,上海:上海古籍出版社1981年校点排印本，第133页.

舞》。

胡乐深受唐人的喜爱，在宫廷里胡乐成为帝王嫔妃娱乐欣赏的主要乐种，他们不仅观看表演，甚至亲自创作带有浓郁胡乐风格的乐舞，玄宗时期一度将胡部等于堂上并与正统的雅乐共同演出，除此之外，胡乐上至达官贵族、文人雅士，下至普通老百姓之间都受到热烈的欢迎。很多唐诗描写了唐朝胡乐流行的程度，元稹在《法曲》一诗中写道："女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沈多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"[①]可见胡风、胡乐对唐朝社会的影响。绮靡艳丽的胡乐、铿锵有力的胡舞蹈，成为唐朝音乐世界一道亮丽的风景线，它不仅丰富了大唐音乐内容，提高了唐代音乐理论知识，丰富了华夏乐器，也给唐代音乐的发展提供了新的空气，增添了新的活力。胡乐胡舞与汉乐交相辉映，形成唐朝独特的音乐新气象。

许序雅《胡乐胡音竞纷泊—胡乐对唐代社会影响述论》一文认为："来自西域地区的音乐，源源不断地输入唐代社会，对唐朝宫廷音乐、王公士大夫和社会风尚产生深刻影响。它与传统的"雅乐"、"古乐"相融合，渗透到社会各个层面。上至宫廷音乐、王公士大夫宴乐，下到坊市平民的娱乐，无不深受胡乐浸染。胡乐与汉乐水乳交融，形成独具特色的唐代音乐文化。"[②]

对于唐代雅、俗、胡乐之间的关系，不少学者曾发表过论断。林谦三先生在《隋唐燕乐调研究》中提到："唐初沿用隋乐，其后祖孝孙、张文收导尿管前后定雅乐，其乐调与龟兹调亦不无关系，而当代的龟兹乐之盛隆更促进俗乐勃兴，高宗立部伎之《破阵乐》（更名为《七德》），庆善乐（《九功》），《上元》作为三大乐舞，竟以俗乐系之燕乐侵入了雅乐之领域。"[③]日本音乐史学家岸边称雄认为"初唐是雅、俗、胡乐的三足鼎立，中唐为雅、俗胡、乐的融合，晚唐则为雅、俗乐的对立"，持同样论断的学者罗艺峰先生也曾论到"初唐时各种音乐尚未融合，唐文化的博大汇融，含纳万方的精神气象尚未出现，所以雅、俗、胡乐对立。中唐虽然政治腐败，风气驰坏，却也正是唐朝最因殷实富有，文化成就最大的阶段，各种音乐文化的融合、新声亦在此期。晚唐王朝气数将尽，唐文化的可贵精神散漫即失，在不复有化合异质的能力，热力，古板沉闷的礼乐又与新鲜生动的俗乐对立起来。"[④]

[①]清·彭定求.《全唐诗》[M]卷一.北京：中华书局.1999年.
[②]参见许序雅.《西域研究》[J]2004年,第1期,第69页.
[③]林谦三.《隋唐燕乐调研究》[M].燕乐三本书,第156页,黑龙江:黑龙江人民出版社，1986年.
[④]罗艺峰.《中国西部音乐论》[M].西宁:青海人民出版社1991年版,第65页.

第二章 唐代雅乐史料研究

上文谈到了唐代雅乐生存的社会环境以及音乐环境，在唐此基础上，对唐代以雅、俗、胡乐为主的音乐环境做了初步描述。但对唐代雅乐本体深入的剖析，还应紧依史料为根据，对唐代雅乐相关史料的研究是我们进一步研究唐代雅乐的必经之路，因此，本章将对《唐六典》、《旧唐书》、《通典》等文献中有关唐代雅乐的史料记载加以挖掘、整理，为后文关于雅乐的具体分析奠定资料性基础。

2.1 《唐六典》中的雅乐史料

《唐六典》是唐朝一部行政性质的法典，唐玄宗时官修，由张说、李林甫等编撰，成书于开元二十六年（738）年，共有三十卷，其中卷十四·太常寺一卷中记载了唐代雅乐的相关史料。

2.1.1 雅乐管理机构

（一）、关于太乐署的史料记载

1、太乐署人员设置及教学职能

（1）太乐署人员设置的记载有："令一人　丞一人　府三人　史六人　乐正八人　典事八人　掌固六人　文武二舞郎一百四十人"[①]

（2）太乐署的职能教学和考试的记载有："凡习乐立师以教，每岁考其师之课业，……凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，覈其名数而分番上下，皆教习检察，以供其事。"[②]

2、太乐署的职能

太乐署主要掌管乐悬制度、太庙乐舞、祭祀朝会、大宴会之十部乐，

（1）太乐署掌管乐悬的史料记载："凡天子宫县，太子轩县。"[③]

（2）太乐署掌管祭祀、朝会音乐的记载："凡大祭祀、朝会用乐，则辨其曲度、章句，而分终始之次。凡有事于太庙，每室酌献，各用舞焉。凡祭昊天上帝及五方帝、大明、夜明之乐皆六成……其余祭祀，三成而已。"[④]

（3）唐代"十部乐"的史料记载："凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：一曰燕乐会，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞；二曰清乐伎……十曰康国伎。"[⑤]

[①]唐·李林甫等《唐六典》[M]卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上
[③]同上
[④]同上
[⑤]同上

上述史料详细的记载了唐代雅乐管理机构太乐署的职能、人员构成、乐工考核制度，此外，大宴会之十部乐亦在其管辖范围之内，对于太乐署是专门管理雅乐的机构，但太乐署对于十部乐管理是否可以定性为唐代“十部乐”是雅乐体系的一部分，还是太乐署不仅仅管理雅乐，二是雅乐、俗乐都是其管理的乐种，学术界还尚未有明确的定论。

（二）关于鼓吹署的史料记载

1、关于鼓吹署人员设置的史料

（1）鼓吹署的人员构成记载：“人员令一人　丞一人　府三人　史六人　乐正四人　典事四人　掌固四人。”[①]

（2）鼓吹署乐官任务的记载：“鼓吹令掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪；丞为之贰。凡大驾行幸，卤簿则分前、后二部以统之。”[②]

史料 1 记载了鼓吹署的人员构成，史料 2 主要记述鼓吹令、丞二乐官的任务。

2、关于鼓吹署职能的史料记载

（1）鼓吹署大驾用乐职能的记载：凡大驾行幸有夜警晨严之制。[③]

（2）鼓吹署用于雅乐场合的音乐记载：凡合朔之变，则帅工人设五鼓于太社，执麾旒，于四门之塾置龙床焉。有变则举麾，击鼓齐发，变复而止。马射，则设扛鼓、金钲，施龙床，而偶作焉……大滩则帅鼓角以助侲子之唱。[④]

从以上史料中可知鼓吹署主要负责皇帝大驾、行幸制度，王宫、亲王出行之卤薄鼓吹用乐制度；同时还用与太社、大滩等礼乐场合以助威，亦用于马设等场合。

2.1.2 雅乐乐悬制度、乐舞制度

（一）乐悬制度的相关史料

1、宫悬、轩悬之制

（1）关于宫悬乐队规模及乐器使用方面的记载有：“宫县之乐：镈锺十二，编锺十二，编磬十二，凡三十有六虡。东方、西方，磬虡起北，锺虡次之；南方、北方，磬虡起西，锺虡次之。镈锺在编县之间，各依辰位。……则加鼓吹十二按于建鼓之外，羽葆之鼓、大鼓、金钲、歌箫、笳置于其上焉；又设登歌锺、磬锺、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑于堂上，笙、和、箫、填、篪于堂下。”[⑤]

[①]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上
[③]同上
[④]同上
[⑤]同上

（2）关于轩悬乐队规模及乐器使用方面的记载有“轩县之乐：去其南面镈锺、编锺、编磬各三，凡九虡，设于辰、丑、申之位。三建鼓亦如之。余如宫县之制。”[①]

以上史料除对宫悬、轩悬用乐制度记载外，对乐悬使用之乐器，对打击、吹奏、弹拨乐队的乐器编排组合、位置都有详细的记载。史料提到乐悬的规模为三十六架，但此处的宫悬三十六架不是整个唐代宫悬之规模，依据《唐六典》的成书时间此处之三十六架应指玄宗朝之宫悬。

（二）关于乐舞制度、文舞二舞以及太庙乐舞的相关史料记载

1、乐舞制度

“凡宫县、轩县之作，则奏二舞以为众乐之容，一曰文舞，二曰武舞。宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。”

从上述史料可看出唐代雅乐乐舞制度承袭了西周以来对宫悬、轩悬乐舞人员的规定，依旧是宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。

2、文舞二舞

（1）“文舞之制：左执籥，右执翟，二人执纛以引之”[②]

（2）“武舞之制：左执干，右执鍼，二人执旌居前；二人执鼗鼓，二人执铎，四人持金钲，二人奏之，二人执铙以次之，二人执相在左，二人执雅在右。”[③]

以上两条史料主要记载了文舞二舞表演时使用的乐器，这些乐器大部分是打击乐器，以配合舞蹈表演。

3、太庙乐舞

关于太庙乐舞而得记载：“凡有事于太庙，每室酌献，各用舞焉。献祖之室，用光大之舞；（黄锺宫调。）懿祖之室，用长发之舞；（黄锺宫调。）……中宗之室，用文和之舞；（大簇宫调。）睿宗之室，用景云之舞；（黄锺宫调。）孝敬庙，用承光之舞。诸太子庙，用凯安之舞。[④]因《唐六典》成书时间是在玄宗朝开元年间，所记之乐舞大抵只记载到玄宗以前诸帝之庙舞，欲知唐代个帝王之庙舞还需在其他文献中进一步考察。

2.1.3 雅乐“十二和”

（一）关于雅乐“十二和”

雅乐“十二和”是大唐雅乐的代表，主要用于宗庙、天地、郊祀朝会等场合。

[①]唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上.
[③]同上.
[④]同上.

文舞《九功舞》即《功成庆善乐》，武舞《七德舞》是《秦王破阵乐》，此文舞二舞不仅用于雅乐场合、以用于燕乐表演节目之中。

“郊祀，降神奏豫和之乐，文舞作焉；迎皇帝则奏《太和》之乐，奠玉则奏《肃和》之乐，迎俎则奏《雍和》之乐，酌献则奏《寿和》之乐，送神则奏《舒和》之乐，武舞作焉。……群臣上寿用《休和》，皇帝举酒登歌用《昭和》。文舞用《九功》之舞，武舞用《七德》之舞。若祠祀，武舞用《凯安》之舞。”[①]

综上史料，唐李林甫之《唐六典》主要以机构形式记载唐代雅相关史料，详细的记录唐代太乐署、鼓吹署人员设置、机构职能的，同时也涉及到唐代雅乐乐悬、乐舞、乐曲等内容，为我们深入研究唐代雅乐提供史料依据。

2.2《通典》中的唐代雅乐史料

《通典》是中国第一部体例完备的政书，成书于唐德宗贞元十七年（801 年），记述了唐天宝以前的典章制度，唐杜佑撰。全书共 200 卷，附考证一卷，分为“食货”、选举、职官、礼、乐、兵、刑法、州郡、边防九门。其中，关于唐代雅乐的记载主要集中于乐部，卷一百四十一至卷一百四十七中。

2.2.1 雅乐的制作

（1）《通典·乐典》卷一百四十一·音乐二中记载：“大唐太宗文皇帝留心雅正，励精文教。……祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。”[②]

（2）初唐雅乐制作情况的记载：“初，孝孙以梁、陈旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。於是斟酌南北，考以古音，而作大唐雅乐。…… “治世之音，安以乐，其政和”。故制十二和之乐，合三十二曲，八十有四调。”[③]

（3）唐代晚期雅乐制作情况的记载：“乾元元年三月，肃宗以太常旧钟磬，自隋以来，所传五声，或有差错，谓太常少卿于休烈曰：“古者圣人作乐，以应天地之和，以合阴阳之序。……又於内造乐章三十一章，送太常，郊庙歌之。”[④]

史料 1 记载了初唐统治者对雅乐建设的关注，在太宗的指导下，祖孝孙等初步建唐代雅乐。史料 2 则是对唐代雅乐素材来源，唐雅乐以“十二和”的原由，“治世之音，安以乐，其政和”，可见其命名的根据是“十二和”是以政权安稳、国家安定为目的，其儒家雅乐思想之功利性可窥见一般。史料 3，是对唐中晚期肃宗不满意宫廷雅乐，遂命令乐工重新厘定雅乐体系，中晚唐统治者对雅乐的倾向较之前朝有过

[①]唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十二,乐二,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]同上.
[④]同上.

之而无不及，“安史之乱”后，使帝王朝臣、文人志士重新审视胡乐、俗乐之风，将雅乐放到了新的高度加以重视，以维系即将走向没落的王朝，这也是为何在民生凋敝的中晚唐，帝王却不忘雅乐之制的原因之一。

2.2.2 雅乐“十二和”及雅乐乐舞

《通典》卷一百四十二·乐二对唐代雅乐“十二和”的记载如下：“至开元中，又造三和乐，共十五和乐，其曰元和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、休和、昭和、祴和、(音陔)正和、承和、丰和、宣和。”[①]

《通典》·乐二与《唐六典》中关于雅乐“十二和”的史料相比，《通典》·乐二中增加了“三和”，通过两条史料的对比，可知唐代雅乐“十二和”于贞观年有所增加。

此外，《通典·乐二》中关于雅舞太庙之舞的记述也与《唐六典·太常寺》条相一致，此处不再引用原文献佐证，但文中重点描述高宗时期的文舞《功成庆善乐》、武舞《神功破阵乐》。“其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用功成庆善之乐，皆著履执拂，依旧服葱褶、童子冠；其武舞宜用神功破阵之乐，皆衣甲持戟，其执纛之人亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，於悬南列坐，若舞即与宫悬合奏。其宴乐内二色舞者，仍依旧别设。”[②]

文舞《功成庆善乐》、武舞《神功破阵乐》不仅与乐悬合奏用于雅乐使用场合，在燕乐场合亦可见到它们的身影，可见唐代雅俗不分，雅俗交融的状况。

2.2.3 关于唐代雅乐乐调的史料

雅乐乐律、乐调历来是各代宫廷雅乐制作必讨论、斟酌的问题，《通典·乐三》中对唐代雅乐乐律有较为详细的记载：（1）各乐曲宫调使用的史料记载：“夹锺宫元(大历十四年国讳改焉)和一变，黄锺角元和一变，太蔟徵元和一变，姑洗羽元和一变。右四曲冬至於圆丘大祭奏之，以文舞六变降神替昭夏。……右四曲於宗庙大祭则奏之，以文舞九变降神替昭夏。若四时小祭，则於无射宫奏永和，以文舞三变降神也。若送神，皆奏一变。……无射宫永和，夷则宫永和，蕤宾宫顺和，姑洗宫顺和，……若送神，则於黄锺宫奏元和一变。”[③]（2）祖孝孙与张文收制作乐律与玄宗超乐曲使用乐调情况的记载：贞观初，张文收善音律，尝览萧吉乐谱，以为未甚详悉，乃取历代沿革，截竹为十二律吹之，备尽旋宫之义。太宗召文收於太常，令与少卿祖孝孙参定雅乐……依周礼，祭昊天上帝，以圜锺为宫，黄锺为角，太蔟为徵，

[①]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十二,乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上.
[③]同上.

姑洗为羽，奏元和之舞。若封泰山，同用此乐。皇地祇方丘，以函锺为宫，太蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，奏顺和之舞。禅梁甫，同用此乐。……中吕、应锺为宫，其乐四变。天子十二终，上公九终，侯伯七终，子男五，卿六，大夫四，士三。然后乐教大备。”①

上述史料记载了唐代雅乐宫调系统，以及乐律的运用，唐代雅乐八十四调中，十二律均可作宫，不同场合宫调不同，同一乐曲以不同宫调演奏等手法。雅乐乐曲“十二和”通过不同的宫调宫调变化用于不同的祭祀、典礼、朝会等场合，可见雅乐乐调实际演奏中的丰富性。

2.2.4 雅乐乐悬、乐队乐器

《通典·乐七》中关于唐代雅乐乐悬制度、乐舞制度的记述大致与《唐六典·太常寺》中相同，但增加了高宗、武后时期的乐悬规模，分别是七十二架到二十架，“大唐造蓬莱宫成，充庭七十二架。武后还东都，乃省之。皇后庭、诸后庙及郊祭并二十架，同舞八佾。……编钟在东，编磬在西。登歌工人坐堂上，竹人立堂下。殿庭加设鼓吹於四隅。”②

2.3 《乐府杂录》中的唐代雅乐史料

《乐府杂录》是由唐代段安节编著的乐书，全书共有一卷，主要对开元后唐代雅乐、清乐、俳优、歌舞戏、乐曲及乐人等进行了考证，书中第一部分即是雅乐部，从这部分中我们可以搜集雅乐的相关资料，可补充史类文献史料雅乐资料的不足。

2.3.1 雅乐乐悬

《乐府杂录·雅乐部》中对于雅乐乐悬规模的记载：“宫悬四面，天子乐也；轩悬三面，诸侯乐也；判悬二面，大夫乐也；特悬一面，士乐也。宫悬四面，每面五架。……每面石磬及编钟各一架，每架列钟十二所，亦依律编之”③

这段史料主要记载了唐代雅乐乐悬制度，对悬挂钟磬的物件“簨虡”（也称为“架”）进行了描述，“簨虡”上装有金铜，并用鹭鸶、孔雀的羽毛加以装饰，簨虡两面用缀以彩色丝绂织成的流苏，雅乐演奏场所中钟磬的位置与规模与前述三部文献中一样，

2.3.2 雅乐的乐器使用及雅乐乐曲

雅乐部中关于雅乐乐器使用情况的记载：“四角安鼓四座：一曰应鼓(四旁有两

①唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十三,乐三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
②唐·杜佑.《通典》[M],卷一百四十四,乐四,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
③唐·段安节.《乐府杂录》[M],雅乐部,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

小鼓为棘鼓也)，二曰腰鼓，三曰警鼓，四曰雷鼓；乐即有箫、笙、竽、埙、篪、龠、跋膝、琴、瑟、筑。将竽形似小钟，以手将之即鸣也。”[①]

此处之乐器与《唐六典》以及《通典》中所载乐器有所不同，《唐六典》太乐署条未见腰鼓、安鼓、应鼓警鼓鼓类乐器，只说在殿庭前加鼓吹十二案，仅雷鼓用于祭祀天神。《旧唐书》中亦未见此鼓类。

雅乐部中关于雅乐乐曲的记载：“次有登歌。皆奏法曲：御殿，即奏《凯安》、《广平》、《雍熙》三曲。宴群臣，即奏□□、□□、《鹿鸣》三曲——近代内宴，即全不用法乐也——郊天及诸坛祭祀，即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三曲。”[②]

史料中法曲代替了登歌，而法曲是佛道音乐加前朝之清商乐的新乐种，雅俗不分可见端倪。此外，乐曲《鹿鸣》、《广平》、《雍熙》在前三部文献关于雅乐的史料中未曾出现过。

2.3.3 雅乐坐部伎与立部伎

雅乐分为坐立部伎的史料记载：“凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之。其乐工皆戴平绩，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内。已上谓之“坐部伎”。《八佾舞》则六十四人，文武各半，皆著画帻，俱在乐悬之北。文舞居东，手执翟，状如凤毛；武舞居西，手执戚。文衣长大，武衣短小。其钟师及磬师、登歌、《八佾舞》并诸色舞，通谓之“立部伎”。”[③]在四本文献中，独《乐府杂录》所载的雅乐史料称之为坐部伎、立部伎。

2.3.4 雅乐演奏时乐官

太常卿、太乐令和鼓吹令演奏时各自任务与《唐六典》卷十四·太常寺所载的内容相似，此处不再引用原文著述。

2.4《旧唐书》中的唐代雅乐史料

《旧唐书》是由后晋刘殉等人修撰唐代正史，全书共有二百卷，分为本纪、志、列传三部分，其中第二十八卷到第三十一卷属于“乐志”部分，关于唐代雅乐的史料，前两卷集中记载了唐代雅乐的建制、乐曲、乐舞、乐悬等内容，后两卷主要记述了唐代雅乐“十二和”乐辞。由于《旧唐书》成书时间晚于《唐六典》和《通典》二部文献，在“乐志”中部分雅乐内容与前两部文献出现相似现象，因此，本文对于史料中雅乐内容保持一致的部分就不再另作引注，只将异以与及新与前面提到的

[①]唐·段安节.《乐府杂录》[M],雅乐部,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上.
[③]同上.

雅乐史料作为本节重点考察的内容。

2.4.1 唐太宗雅乐观点

初唐太宗朝关于雅乐制作指导思想的记载："太宗曰："礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？"御史大夫杜淹对曰："前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。"太宗曰："不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。"尚书右丞魏徵进曰："古人称：'礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！'乐在人和，不由音调。"太宗然之。"[①]

唐太宗以其开明的音乐思想驳斥杜淹音乐决定政权之神秘论，提出"人和则乐和"的音乐观点，太宗在尊重"圣人缘物设教，以为撙节"传统雅乐思想的基础上，充分的认识到音乐本体的客观规律，在这种思想指导下的唐代雅乐自然是以秉承传统、吐故纳新为基调的。

2.4.2 雅乐乐律

《旧唐书·乐一》中有关雅乐乐律 的记载大部分与《通典》中雅乐乐律记载内容相同，对祖孝孙制定的八十四调旋相为宫以及张文收厘定作乐的记载，两部文献相差无几，《旧唐书》卷二十八多了十二和随月定定宫几字，以及史官对祖孝孙乐调系统的肯定。"以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，"大乐与天地同和"，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。……《周礼》旋宫之义，亡绝已久，时莫能知，一朝复古，自此始也。"[②]

2.4.3 雅乐乐曲

《旧唐书》卷二十八中关于玄宗之前唐代雅乐十二和的记载用与《通典》中所注内容一样，只是玄宗朝至泰山封顶时对雅乐"十二和"稍加改动："准十二年东封太山日所定雅乐，其乐曰《元和》六变，以降天神。《顺和》八变，以降地祇。皇帝行，用《太和》之乐。其封太山也，登歌、奠玉币，用《肃和》之乐；……神社首也，送神用林钟宫《顺和》之乐。享太庙也，迎神用《永和》之乐；"[③]

此外，玄宗朝天宝元年命乐工作《混成》、《太一》二乐用于降神、送神，此二

[①]后晋·刘昫等.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上
[③]同上

乐中都含有道教音乐的色彩，见《旧唐书》卷二十八载："天宝元年四月，命有司定玄元皇帝庙告享所奏乐，降神用《混成》之乐，送神用《太一》之乐。"[①]

2.4.4 雅乐乐舞

唐代太庙乐舞至元和十五年基本定型，《旧唐书》卷二十八载："献祖宣皇帝酌献用《光大》之舞，懿祖光皇帝酌献用《长发》之舞……宗庙乐请奏《和宁》之舞。敬宗庙乐请奏《大钧》之舞。文宗庙乐请奏《文成》之舞。武宗庙乐请奏《大定》之舞。"[②]

《上元舞》高宗亲自的乐舞，用于祭祀等雅乐场合，同时也是大宴会是使用节目："供祠祭《上元舞》，前令大祠享皆将陈设。自今已后，圆丘方泽，大庙祠享，然后用此舞，馀祭并停。"[③]

2.4.5 晚唐雅乐的建设

《旧唐书》卷二十九·乐二中关于晚唐雅乐制作情况的记载："广明初，巢贼干纪，舆驾播迁，两都覆圮，宗庙悉为煨烬，乐工沦散，金奏几亡。及僖宗还宫，购募钟县之器，一无存者。昭宗即位，将亲谒郊庙，有司请造乐县，询于旧工，皆莫知其制度。时太常博士殷盈孙深于典故，乃案《周官考工记》之文，究其栾、铣、于、鼓、钲、舞、甬之法，沉思三四夕，用算法乘除，镈钟之轻重高低乃定。……今请依周、汉、魏、晋、宋、齐六代故事，用二十架。"[④]

晚唐时期，历朝君王皆重视雅乐的建设，由于战乱，乐悬之制竟已无人知晓，乐工亦四处逃散，时任太常之博士殷盈孙才依《周官考工记》中关于各乐器的制作方法恢复雅乐乐悬。后经朝臣讨论，将雅乐乐悬定于二十架，至此，唐代雅乐才得以复全。

小结

以上史籍前三部为史类文献，后一部属笔记类，四部史籍成书时间顺序《唐六典》、《通典》、《乐府杂录》、《旧唐书》，这四部文献从初唐至晚唐关于唐代雅乐的记载最具有代表性，有利于我们把握唐代雅乐在整个唐朝的发展状况。

《唐六典》属于典章制度性的史书，因此着重记载唐代雅乐的国家音乐管理机构太乐署与鼓吹署，在对两大音乐机构描述的基础上，将唐代雅乐乐悬规模，乐队编制、太庙乐舞、雅乐乐曲进行了记述。对于唐代雅乐"十二和"及太庙乐舞、乐

---

①后晋·刘昫等.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
②同上
③同上
④后晋·刘昫等.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

调与乐律，初唐“《七德》《九功》、《上元舞》的”的描述则在《通典》和《旧唐书》两部文献中《乐府杂录》中关于唐代雅乐的史料，作者主要描述了是雅乐演奏场所中乐器的编排和排放的位置，演出流程，演奏曲目以及太常卿、太乐令、鼓吹令演出之任务几方面，此外，文中提到雅乐表演中坐部伎和立部伎，文中所言之“坐部伎、立部伎”是对乐人、乐器坐于堂上谓之坐部伎，立于堂下谓之立部伎，还是另有所指，有待我们进一步了解。

第三章 唐代雅乐机构

通过史料考证，我们得知唐代管理雅乐的机构是太常寺，“太常”一词现有文献的最早记录是先秦时期，指一种绘有天象图的旗帜，这种旗常出现在天子祭祀、朝觐等场合，代表天道，是祭祀天神的一种符号。[①]太常作为行使礼乐职能的机构定于汉代，这种机构制度一直延续到唐朝。“太常寺(古曰秩宗，秦曰奉常，汉高改为太常，梁加“寺”字，后代因之。)”[②]

唐代太常寺的职能主要是“掌礼乐、郊庙、社稷之事”，[③]共有八署，分别是“总郊社、太乐、鼓吹、太医、太卜、廪牺、诸祠庙等署”。[④]其中太乐署与鼓吹署主管音乐。太乐署主管雅乐及乐工教育，鼓吹署主管卤薄仪仗。

3.1 唐代太乐署

唐代太乐署是唐太常寺的核心音乐机构，主要负责唐代祭祀朝会的雅乐音乐表演，调和钟律和雅乐宫调，执掌乐工学习、管理乐人薄籍的管理机构。

3.1.1 太乐署历史沿革

早在西周时期，我国已具备了与唐太乐署性质相似的大司乐，掌成均之法，亦称“乐尹”，教国子舞。至秦朝，奉常署官设有太乐令、丞之职。西汉称“太乐”为“大乐官”，掌雅乐声律。武帝时乐府令丞与太乐并重，哀帝省乐府，保留雅乐乐工，乐府乐人曾一度由太乐领属。东汉永平三年太乐令又称为太予乐令，掌伎乐人，管理国家祭祀、典礼等场合的奏乐，《后汉书》志 25《百官志》记载：“大予乐令一人，本注曰：掌伎乐。凡国祭祀，掌请奏乐，及大飨用乐，掌其陈序。”[⑤] 魏晋南朝皆置太乐令，东晋元帝时，曾一度将太乐并入鼓吹，不久复置，梁、陈皆因之。北魏太和十五年置太乐官。北齐太常寺称太乐令、丞，掌诸乐及行礼节奏等事。北周复《周礼》，置大司乐，“掌成均之法”，后改乐部。隋有太乐令、丞各一人，秦汉至隋唐，太乐署一直是太常音乐机构的核心，主掌雅乐。

3.1.2 唐太乐署人员构成

关于唐代太乐署的人员构成，史料记载大致相似：

《唐六典》中记载的人员记载是令一人、丞一人，乐正八人，注曰：“历代皆有人，

---

①孙晓辉.《两唐书乐志研究》[M].上海:上海音乐出版社,2005 年,第 256 页.
②后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷四十四,职官三,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
③宋・欧阳修等.《新唐书》[M].卷四十八,百官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
④同上
⑤南朝宋・范晔.《后汉书》[M].卷二十五,百官二, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

隋制二人，皇朝因之，开元二十三年减一人。”[①]

《通典》记载：“隋有太乐令、丞各一人，大唐因之。”[②]

《旧唐书》记载：“令一人、从七品下。丞一人，从八品下。府三人，史六人。乐正八人，从九品下。典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十八人。”[③]

《新唐书》曰：“令二人，从七品下；丞一人，从八品下；乐正八人，从九品下。”如表 3・1：[④]

3.1 太乐署成员比勘表

成员、书名	乐令	乐丞	乐正	府	史	掌固	典事	舞郎
唐六典	1	1	8			8		148
通典	1	1						
旧唐书	1	1	8	3	6	8	8	148
新唐书	2	1	8			8	8	148

从以表可推断，唐代太乐署成员曾有过变动，但目前掌握的资料很难考其详情。不仅如此，唐代太乐署乐工规模庞大，据《通典》卷 146《乐六》记载，唐乐工“历代滋多，致有数万”，这样惊人的乐工数据在封建社会是空前的。

3.1.3 唐太乐署成员分工

太乐署令掌教乐人调和钟律，与丞长掌管乐工乐籍、设置雅乐及其他音乐演奏活动之乐悬、率领监督乐工完成各项音乐活动、管理校订乐器等事务。

太乐署的乐正一职，主要承担教授乐工的任务，其教授内容及教授期限有明确规定。

协律郎为督学，负责监督乐正之教授。下《唐六典・太常寺》注：“淫声、若郑、卫者；过声，失哀乐之节者；凶国之声，音若桑间濮上者；慢声，部恭者也。”[⑤]

太乐署乐工包括文、武二舞郎和音声人。[⑥]

3.1.4 太乐署的职能

太乐署具体负责祭祀朝会的音乐表演，调和钟律和雅乐宫调，执掌乐工学习、

[①]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐・杜佑.《通典》[M].卷二十五,职官七,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷四十四,职官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]宋・欧阳修等.《新唐书》[M].卷四十八,百官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]同上
[⑥]唐・杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

管理乐人薄籍等。“太乐令掌祭祀，朝会之乐，具体执掌天子之悬，太子轩悬，文武二舞，雅乐《十二和》之次序，大燕会、十部伎、二部伎、太庙酌献乐舞，调和钟律和雅乐宫调，并负责乐工，课业教习，乐户轮训值诸事务。”[①]具体职能如下：

（1） 掌管礼乐乐悬及八佾之舞。掌管和分配乐悬用乐规模，天子宫悬，太子轩悬。“天子宫悬：“镈锺十二，编锺十二，编磬十二，凡三十有六虡。东方、西方，磬虡起北，锺虡次之；南方、北方，磬虡起西，锺虡次之。镈锺在编县之间，各依辰位。”[②]太子轩悬：以上乐悬基本遵循了周代“王宫悬，诸侯轩悬”的乐悬摆列制度，但乐器有所增加。凡宫县、轩县之作，则奏二舞以为众乐之容，一曰文舞，二曰武舞。宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。文舞之制：左执籥，右执翟，二人执纛以引之。武舞之制：左执干，右执鍼，二人执旌居前；二人执鼗鼓，二人执铎，四人持金钲，二人奏之，二人执铙以次之，二人执相在左，二人执雅在右。”[③]

(2) 掌管大燕会所用之十部乐。包括燕乐部，清乐部，西凉部，天竺部，高丽部，龟兹部，安国部，疎勒部，高昌部，康国部十部乐以及坐、立二部伎。

(3)掌管祭祀朝会所用音乐。即大唐雅乐“十二和”之用乐场合与雅乐乐舞文舞、武舞。

3.2 唐代鼓吹署

鼓吹署是太常寺管理鼓吹乐的音乐机构，主要职能是掌管卤薄之仪。“后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。晋置鼓吹令丞，属太常。元帝省太乐并鼓吹，哀帝省鼓吹而存太乐。梁有鼓吹令丞，又有清商署。北齐鼓吹令丞及清商署并属太常。隋有鼓吹、清商二令丞，至炀帝罢清商署。大唐鼓吹署，令丞各一人，所掌颇与太乐同”[④]

3.2.1 鼓吹署人员构成及分工

（1）人员构成

鼓吹署人员主要有令、丞、乐正组成。以下是相关文献关于鼓吹署人员设置的记载：

《唐六典》:“令一人、丞一人、府三人、史六人、乐正四人、典事四人、掌固四人。”[⑤]

[①]孙晓辉.《两唐书乐志研究》[M].上海:上海音乐出版社，2005年，第272页.
[②]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]唐・杜佑.《通典》[M].卷二十五,职官七,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

《通典》："大唐鼓吹署令、丞各一人，所掌颇与太乐同。"[①]

《旧唐书》："令一人，（从七品下。）丞三人，（从八品下。）府三人，史六人。乐正四人，（从九品下。）典事四人，掌固四人。"[②]

《新唐书》："令二人，从七品下；丞二人，从八品下；乐正四人，从九品下。"注：（有府三人，史六人，典事四人，掌固四人。唐并清商、鼓吹为一署，增令一人。）[③]

上述史料关于鼓吹署人员的记载大致相同，现将四部文献的相关史料列于下表，以便于直观的了解鼓吹署人员设置。

3.2《唐六典》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》献鼓吹署人员记载表:

成员、书名	乐令	乐丞	乐正	府	史	典事	掌固
唐六典	1	1	4	3	6	4	4
通典	1	1					
旧唐书	1	3	4	3	6	4	4
新唐书	2	2	4	3	6	4	4

通过上表可以看出唐代鼓吹署人员的大致构成，文献记载稍有差别。另外其人数与太乐署的人数相比相差较远。说明统治者对鼓吹署的重视程度不及太乐署。

（2）人员分工

乐令掌管鼓吹演奏时指挥与领导之职。"鼓吹令掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪。"[④]

乐丞在大驾行幸时，将卤薄分为前后两部分，分别加以引领。

乐正的任务与太乐署乐正基本相同，主要从事教授工作，只是两者教授内容不同，且技艺程度亦不如太乐署乐正所掌。

3.2.2 鼓吹署的职能及鼓吹乐部作用

鼓吹署的主要工作是根据不同场合分配和管理卤薄之仪、执掌殿庭鼓吹中的"鼓吹十二案"，鼓吹署的仗内教坊负责皇帝出行的仪仗队。

（1）鼓吹署职能

掌管卤薄之仪。对不同场合使用卤薄鼓吹的规模进行安排。"凡大驾行幸，卤簿则分前后二部以统之。法驾则三分减一，小驾则减大驾之半。皇太后、皇后出，则

[①]唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷四十四,职官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]宋・欧阳修等.《新唐书》[M].卷四十八,百官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷四十四,职官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

如小驾之例。皇太子之鼓吹，亦有前后二部。亲王已下各有差。凡大驾行幸，有夜警晨严之制。”[①]

负责皇帝专用的仪仗队。主要专管皇帝车架仪仗。

执掌殿庭鼓吹中的“鼓吹十二案”。在元正朝会、皇帝加元服、皇帝纳后等礼仪之时，鼓吹署令丞置鼓吹十二案与太极殿，配合乐悬使用。[②]

培养、训练乐工。鼓吹署的教习、考试与太乐署大致相同，但技艺水平没有太乐署乐共程度高。

（1）鼓吹乐部作用

鼓吹乐部用于道路出行、朝会、葬礼、祭祀等场合，属于礼仪性音乐。按表演时的场合不同，可分为卤薄鼓吹和殿庭鼓吹。

卤薄鼓吹是用于王公大臣出行时，皇帝郊祀、巡狩等场合。分为大驾卤薄，法架卤薄，皇太子卤薄，将军卤薄等类，有着严格的等级制度。在《旧唐书》等史书的列传中还记载了将卤薄鼓吹赏赐于有功之臣。

殿庭鼓吹主要包括“鼓吹十二案”，是站于殿庭之外，配合乐悬制度所用的鼓吹。在社礼与傩礼时带领鼓吹乐工携以鼓、角等乐器助威。“马射，设搁鼓金钲，施龙床。大傩，帅鼓角以助侲子之唱。”[③]

唐代雅乐的管理机构较之前代其分工更为明确，机制与制度以更加完善，机构与人员规模也是历代王朝之最，雅乐体制机构的健全与完善对雅乐的保存与发展，乐工技艺、乐理知识的提高都起着至关重要的作用。

后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷四十四,职官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]参见孙晓辉.《两唐书乐志研究》[M].上海:上海音乐出版社，2005年，第273页。
[③]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷四十八,百官三,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司

第四章 唐代雅乐表演

4.1 唐代雅乐表演人员

乐人是音乐活动的主要载体，唐代雅乐的演出活动中，乐人起着至关重要人作用，乐曲、乐歌及乐舞的编排和表演必须通过乐人音乐行为才能表现出来，唐代乐人在历代音乐演奏活动中人数最多，据《新唐书》卷21《礼乐十二》载:“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”唐代雅乐演出人员分为乐官和乐工两大类，乐官主要负责雅乐教习、考试、指挥、编排等工作，乐工则负责具体的雅乐表演。

4.1.1 协律郎

协律郎是唐代太乐署的乐官之一，在雅乐表演中一般充任乐队指挥，因此他们具有较高的音乐素养和音乐技能，;《唐会要》卷三十三《雅乐》下:“次协律郎二人，公服执麾，亦于门外分导。……协律郎举麾，鼓吹大振作，遍奏《破陈乐》等四曲。乐阕，协律郎偃麾，太常卿又跪奏凯乐毕。”[①]《唐会要》卷十又载:“设协律郎位于坛上南陛之西，东向。”[②]《新唐书》卷十六《礼乐志》:“欲射，协律郎举麾，先奏鼓吹……协律郎举麾，乃作乐，不作鼓吹。……协律郎偃麾，乐止。[③]

4.1.2 太乐令

太乐令也是太乐署的乐官之一，在雅乐演出中主要是在雅乐表演中设置乐悬;《旧唐书》卷二十九《音乐二》“享陈《清乐》、《西凉乐》……乐县，庭庙以五彩杂饰，轩县以朱，五郊则各从其方色。每先奏乐三日，太乐令宿设县于庭，其日率工人入居其次。协律郎举麾，乐作;仆麾，乐止。”;[④]率领乐工完成雅乐演出活动，并起领导和监督的作用。《《新唐书》卷十一·礼乐一“五曰奠玉帛……太乐令帅工人、二舞以次入，文舞陈于县内，武舞立于县南。”[⑤]《新唐书》卷十六“蕃主奉见……太乐令展宫县，设举麾位于上下”[⑥]《新唐书》卷十七又载:“其宴蕃国主及其使，皆如见礼……皆就座。太乐令引歌者及琴瑟至阶，脱履，升坐，其笙管者，就阶间北面立。”[⑦]

---

①宋·王溥.《唐会要》[M].卷三十三,《雅乐》下,北京:中华书局,1955年.608页.
②宋·王溥.《唐会要》[M].卷十下,“皇帝吉亥享先农”条,北京:中华书局,1955年,248页.
③宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷十六,礼乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
④后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
⑤宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
⑥宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷十六,礼乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
⑦宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷十七,礼乐七,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

4.1.3 文、武舞郎

文、武二舞郎是参与雅乐文武二舞表演的人员，唐以前的文、武舞郎是由有地位且容貌俊美的贵族子弟来担任的，隋代的文武二舞郎曾经由官宦子弟充任，唐代的文武舞郎则是平民代替，《通典》卷一百四十七·乐七记载赵慎进谏时云："开元八年(720),赵慎言上《郊庙舞人宜依古制疏》云:是知古之舞者,即诸侯子孙,容服鲜丽,故得神祇降福,灵光烛坛。今之舞人,并容貌蕞陋。屠沽之流,用以接神,欲求降福,固亦难矣。有隋之际,犹以品子为之,号为"二舞郎"。逮乎圣朝,遂变斯制。诚愿革兹近误,考复古道,其二舞人,望取品子年二十以下、容颜修正者为之。令太常博士主之,准国子学给料。行事之外,习六乐之道,学五礼之仪。十周年,量文武授散官,号曰"云门生"。"[①]

关于文武二舞郎的人数,《唐六典》卷十四·太常寺中记载的文舞二舞郎是一百四十人,《旧唐书》卷四十四《职官志》、《新唐书》卷四十八《百官志》中文舞二舞郎人数与《唐六典》所载人数相同，据上文献可推断出唐代文舞舞郎人数应是一百四十人。

雅乐演出人员还应当有登歌中的歌唱表演人员，乐悬中乐器演奏人员，但究竟是何种乐工担任这些演员，文献中没有详细的记载，而管理雅乐的太乐署中乐工种类繁多，音声人、番上乐户、长上乐户等等，这些乐工是否参与雅乐的表演，表演中又属于哪类演员，笔者所涉及的文献中没有涉略这一问题，但唐代乐工所担任的演出任务应。与他们的身份和地位相当的

4.2 唐代雅乐表演场合

唐代礼仪分为吉礼、嘉礼、军礼、宾礼、凶礼五类，雅乐主要用于吉礼、即祭祀天地、鬼神、祖宗，同时也用于嘉礼（皇帝加元服、纳后……)、宾礼（接待蕃主，宴飨使节……）等仪式场合中。

4.2.1 唐代雅乐乐曲的表演场合

唐代雅乐乐曲主要用于郊庙祭祀、皇帝加元服、纳后等规格比较高的场合，乐曲主要有大唐雅乐《十二和》，玄宗时期的《十五和》，还于其它乐曲。关于唐代雅乐乐曲的表演场合《唐六典》、《通典》、《旧唐书》和《新唐书》中都有详细记载，

《唐六典》卷十四·太常寺载《十二和》用乐场合："皇帝郊祀，降神奏豫和之乐，文舞作焉；迎皇帝则奏《太和》之乐，奠玉则奏《肃和》之乐，迎俎则奏《雍

[①]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十七,乐七,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

和》之乐，酌献则奏《寿和》之乐，送神则奏《舒和》之乐，武舞作焉。若有事于地祇，则迎神以《顺和》之乐；有事于宗庙，则迎神以《永和》之乐；余如郊祀之仪。飨先农用《丰和》，孔宣父庙、齐太公庙用《宣和》之乐。元正、冬至大朝会，迎送皇帝用《太和》，迎送王、公用《舒和》，群臣上寿用《休和》，皇帝举酒登歌用《昭和》。”[①]

《通典》卷一百四十二·乐二载《十五和》、《九德之歌》、《采茨》、？《驺虞》和《狸首》用乐场合：“……九德之歌、（宗庙登歌则奏之，替昭夏。若大祭，则於大吕宫奏之；若四时小祭，则於夹锺宫奏之。）肃和、（奠玉及诸郊登歌同奏之，替昭夏。祭祀之日，悬下奏黄锺，登歌奏大吕；悬下奏太蔟，登歌奏应锺。）雍和、（诸郊庙有司行事，进俎及酌酒、读祝文、彻豆奏之，替咸夏。）寿和、（诸郊庙皇帝亲行事，酌酒、读祝文同奏之，替咸夏。）……承和、（皇太子殿轩悬受朝，入出奏姑洗宫，替肆夏。）丰和、（飨先农则奏之。）宣和。（孔宣父庙、齐太公庙奏之。）”[②]

《旧唐书》与《新唐书》记载与上两部文献记载相同，此处不再引用原文献，只将其内容列表如下：

4.1《旧唐书》与《新唐书》乐曲表演场合对比表[③]

《乐曲名称》	《旧唐书》	《新唐书》
《豫和》	祭天神、祭昊天上帝；若封太山，同用此乐；五郊、日月星辰大蜡、大报，明堂、雩；	以降天神。冬至祀圆丘，上辛祈谷，孟夏雩，季秋享明堂，朝日，夕月封祀太山，
《顺和》	祭地祇；禅梁甫，同用此乐。神州、社稷、藉田，宜以太簇为宫，雨师、山川；大蜡、大报	以降地祇。夏至祭方丘，孟冬祭神州地祇，春秋社，巡狩告社，宜于社，禅社首
《永和》	宗庙；大蜡、大报、飨先妣	以降人鬼。时享、禘祫，有事而告谒于庙祀先农，皇太子释奠，
《肃和》	天地、宗庙登歌、封太山也，登歌、奠玉币	登歌以奠玉帛，于天神、
《太和》	皇帝临轩	以为行节

①唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
②唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十二,乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
③后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,唐·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

《舒和》	王公出入、送文、迎武	以出入二舞，及皇太子、王公、群后、国老若皇后之妾御、皇太子之宫臣，出入门则奏之
《休和》	皇帝食举及饮酒、皇帝郊庙	皇帝以饭，以肃拜三老，皇太子亦以饭
《政和》	皇帝受朝，	皇后受册以行。
《承和》	皇太子轩悬出入	皇太子在其宫，有会以行
《昭和》	元日，冬至皇帝礼会登歌	皇帝、皇太子以举酒。
《雍和》	郊庙俎入	凡祭祀以入俎
《寿和》	皇帝祭享酌酒、读祝文及饮福、受胙	以酌献、饮福

注：各乐曲所用场合皆用不同的宫调，如“《豫和》在五郊迎气，黄帝以黄钟为宫。赤帝以函钟为徵，白帝以太簇为商，黑帝以南吕为羽，青帝以姑洗为角。”[①]此处不再一一赘述。

4.2.2 乐舞表演场合

庙乐乐舞演出场合是固定场合，不同的宗庙所用乐舞不同，即专舞专用。诸多文献中关于太庙乐舞的表演场合基本相同，因成书时间关系，以《新唐书》记载的各庙乐舞最为全面，《新唐书》卷二十一·礼乐十一：“献祖曰《光大之舞》，懿祖曰《长发之舞》，太祖曰《大政之舞》，世祖曰《大成之舞》，高祖曰《大明之舞》，太宗曰《崇德之舞》，高宗曰《钧天之舞》，中宗曰《太和之舞》，世祖曰《大成之舞》，高祖曰《大明之舞》，太宗曰《崇德之舞》，高宗曰《钧天之舞》，中宗曰《太和之舞》，睿宗曰《景云之舞》，玄宗曰《大运之舞》，肃宗曰《惟新之舞》，代宗曰《保大之舞》，德宗曰《文明之舞》，顺宗曰《大顺之舞》，宪宗曰《象德之舞》”[②]

上述文献中记载了庙乐乐舞的表演场合，21 各太庙乐舞各自在专属的太庙中进行表演，各位先祖和皇位都有属于自己的乐舞，但太子皇妃的庙乐则是共用一舞，“孝敬庙，用承光之舞。诸太子庙，用凯安之舞。”[③]

唐代文舞二舞有《凯安》《治康》（又名《化康》），用于郊庙祭祀场合：“又郊庙祭享，奏《化康》、《凯安》之舞”[④]《九功舞》和《七德舞》则用于祠祀，“文舞用《九功》之舞，武舞用《七德》之舞。若祠祀，武舞用《凯安》之舞。”[⑤]《上元舞》亦用于圆丘方泽，大庙祠享。据《大唐开元礼》中关于雅乐文舞二舞使用情况的记

①宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
②宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
③唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
④后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
⑤唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

述，但凡规格较高的祭祀场合都有文舞二舞的表演，乐舞表演基本伴随整个仪式活动。

综上可知，唐代雅乐主要用于郊庙祭祀，与皇帝出行、皇后册封等吉礼、嘉礼、宾礼、等场合中，各乐曲因使用的不同场合，针对不同的承祀对象，乐曲会被重复使用，同一乐曲换成不同的“均”运用于不同的场合和不同的对象，与周代“六大乐舞”固定场合、固定对象使用有相当大差异，是唐代雅乐因时而定的创新之处。

4.3 唐代雅乐乐队

乐队是雅乐演奏的重要组成部分，无论是乐曲的演奏，登歌的伴奏还是乐舞的表演，都离不开乐队，《周礼》对雅乐乐悬制度亦有严格的规定，同时乐队编制也是雅乐等级制度的重要体现。

关于唐代宫悬乐队，终唐一代大致可分为高祖太宗、高宗、则天、玄宗、昭宗六各时期，高祖太宗时期为三十六架，高宗朝增至七十二架，则天朝又减为二十几架，玄宗时改为三十六架，唐代晚期二十架。《旧唐书》卷二十九·音乐二载：“唐礼，天子朝庙用三十六架。高宗成蓬莱宫，充庭七十二架。武后迁都，乃省之。皇后庙及郊祭并二十架，同舞八佾。”[①]

此外，《唐六典》及《通典》中关于雅乐宫悬的史料基本相同，均为宫悬三十六架，初唐太宗朝与玄宗朝皆为宫悬三十六架，根据《通典》卷一百四十四·乐四的记载，这两部文献中宫悬三十六架应是玄宗时期的规模。兹以玄宗三十六架为例，将雅乐乐队分为乐悬乐队、登歌乐队、鼓吹十二案乐队。

4.3.1 乐悬乐队

（1）宫悬乐队：《唐六典》记载：“镈锺十二，编锺十二，编磬十二，凡三十有六虡。(宗庙与殿庭同。郊丘、社稷，则二十虡，面别去编锺、磬各二虡也。)东方、西方，磬虡起北，锺虡次之；南方、北方，磬虡起西，锺虡次之。镈锺在编县之间，各依辰位。四隅建鼓，左祝、右敔。又设笙、竽、笛、箫、篪、埙，系于编锺之下；偶歌琴、瑟、筝、筑，系于编磬之下。”[②]《通典》、《旧唐书》及《新唐书》中关于乐乐悬的记载大致相同。

通过上述史料可知，乐悬乐队中旋律性击奏乐器分四面排列，有缚钟 12 具，编钟 12 架，编磬(玉磬)12 架，共 36 架;节奏性击奏乐器有建鼓 4 具，祝 1 具，敔 1 具;吹奏乐器有笙、竽、笛、箫、旄、埙;弹奏乐器有琴、瑟、筝、筑

[①]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

4.2《唐六典》中雅乐乐悬乐器使用情况:

打击乐器	镈锺、编锺、编磬、建鼓、祝、敔
吹奏乐器	笙、竽、笛、箫、篪、埙
弹奏乐器	琴、瑟、筝、筑

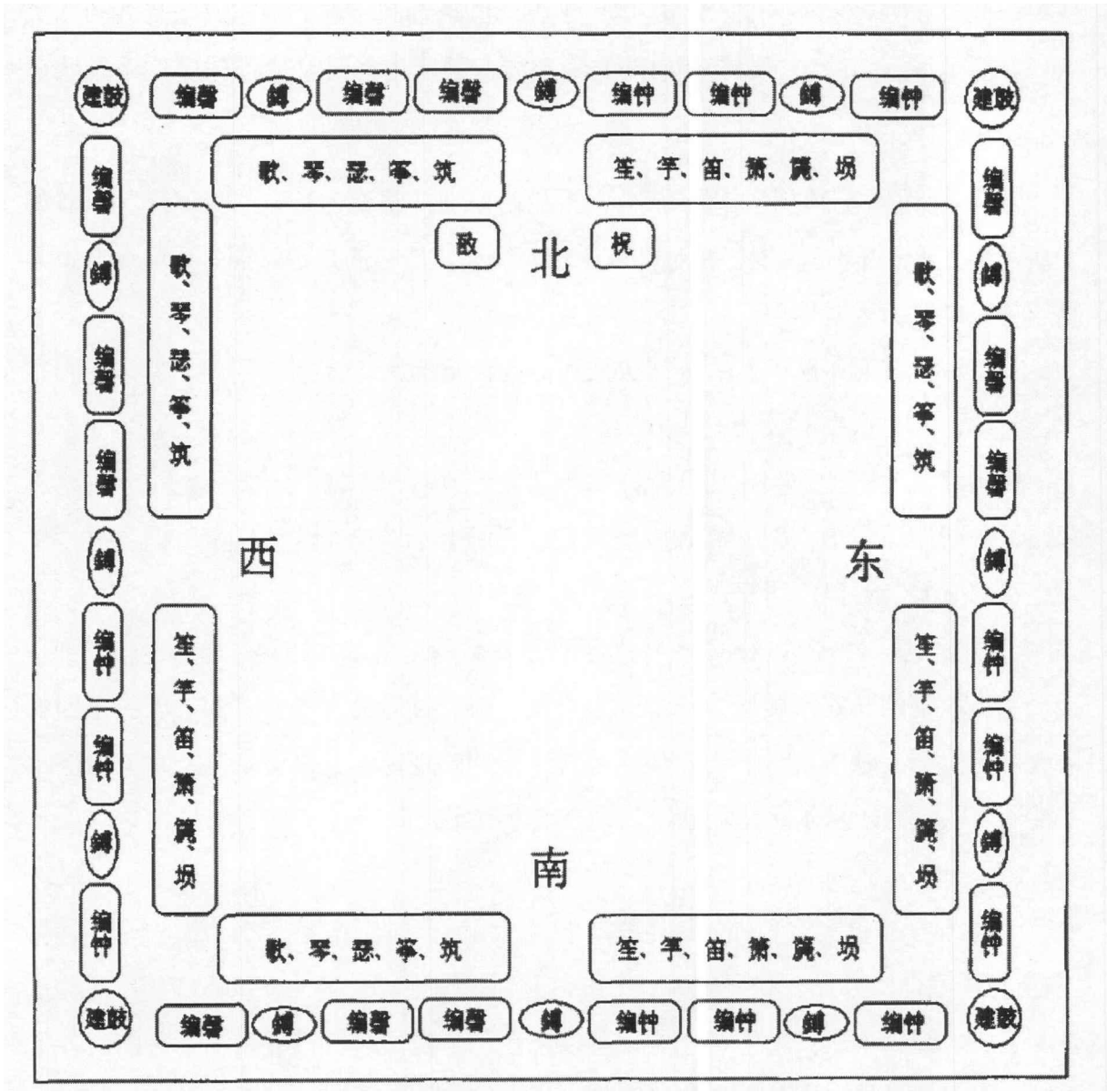

图 5 《唐六典·太常寺》载宫悬之乐悬乐队陈列方式示意图 ①

（2）轩悬乐队：轩悬之乐的乐队配置情况，见《唐六典》卷十四《太常寺》：“轩县之乐:去其南面，搏柱、编锐、编势各三，凡九箕，设于辰、丑、申之位.

三建鼓亦如之.余如宫县之制.凡宫县、轩县之作，则奏二舞以为众乐之容，一曰文舞，二曰武舞.宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。”②

①刘洋.《唐代宫廷乐器组合研究》[M].第 39 页

②唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

据上可知轩悬乐队减去宫悬乐队之南面乐悬及相关乐器;乐队中仅设搏钟 3 具，分别置于辰、丑、申之位，有编锤、编磬各 3 架，共计陈列 9 架乐悬;建鼓仅设 3 具;轩县之舞为六情;其余与宫悬之制相同

4.3.2 登歌乐队

登歌是雅乐演奏中的一个组成部分，与乐悬、乐舞同时演出完成祭祀活动，登歌乐队分为堂上、堂下两个乐队，歌工及弦类乐器堂上乐队，吹奏乐器堂下乐队，即“登歌工人坐堂上，竹人立堂下”，“琴瑟在堂，竽笙在庭”。有关唐代登歌乐队的乐器编制诸多文献中均有记述，兹将《唐六典·卷十四》、《通典·卷一四四》与《新唐书》中登歌乐队乐器配置列表如下：

表 4.3《唐六典》、《通典》、《旧唐书》及《新唐书》载唐代登歌乐队乐器编配比对表

书名	堂上	堂下
《唐六典》	登歌(唱歌者)、钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑筑	笙、箫、和箫、篪、埙
《通典》	登歌(唱歌者)、钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑	笙、茄、箫、篪、埙
《新唐书》	歌者 4、钟 1、磬 1、节 1 鼓 1、琴 1、瑟 1、筝 1、筑 1	笙 1，和箫 1，篪 1，埙 1

以上三本文献书籍对登歌乐队编制情况大致相同，所用乐器是一丝弦乐器为主的伴奏性较强的乐队，通过《新唐书》中对人员的记述可知登歌乐器共十二件。

4.3.3 鼓吹十二案乐队：

鼓吹十二案主要用于殿庭前、建鼓之外配合殿庭乐悬而设立的大型鼓吹乐队，由十二个鼓吹小组乐队组成，分别在十二各特定的熊罴架上演出，因此又成为“熊罴十二案”，《唐六典》与《新唐书》中均有记载：

《唐六典·卷十四》：“若朝会，则加钟磬十二虡，设鼓吹十二案于建鼓之外。案设羽葆鼓一，大鼓一，金錞一，歌萧、笳皆二。”[①]

《新唐书·礼乐十一》：“其在殿庭前，则加鼓吹十二案于建鼓之外；羽葆之鼓、大鼓、金錞、歌箫、笳置于其上焉。”[②]

由上可知，鼓吹十二案每一案（组）都设有羽葆鼓，大鼓，金錞各 1 个，萧、笳各 2 个，每组共计 7 件乐器，即十二案共有 84 件乐器，可见鼓吹十二案规模之大，

[①]唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

唐代雅乐的演出仅殿庭外的鼓吹乐部就是一个大型的鼓吹乐队了。

4.3.4 文武二舞乐队

文武二舞乐队配置《唐六典》与《通典》中记载大致相同，其内容为："凡宫县、轩县之作，则奏二舞以为众乐之容，一曰文舞，二曰武舞。宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。文舞之制：左执籥，右执翟， 执鼗鼓，二人执铎，四人持金钲，二人奏之，二人执铙以次之，二人执相在左，二人执雅在右。武舞之制，左执干，右执鐖，二人执旌居前，二人执鼗，二人执铎，四人持金錞，二人奏之，二人执铙以次之，二人执相在左，二人执雅在右。"[①]

上述史料文舞中提到了籥、翟、鼗鼓、铎、金钲、铙、相、雅，武舞中有干、鐖 、旌、鼗、铎、金錞、铙、相、雅。其中，鼗鼓、铎、金钲、金錞、相为击奏乐器，铙、铎、为摇奏乐器，"籥"作为乐器名，《通典·乐四》中有记述曰："尔雅云：'籥如笛，三孔而短小'"。[②]然"籥"是乐舞道具还是乐器自今学术界还未得到证实，"雅"亦不详其为何具。其余为乐舞表演时所用舞具，文舞二武舞乐器大都是击打性质的击奏乐器。

另外，唐初雅乐三大乐舞《七德舞》,《九功舞》,《上元舞》皆杂以龟兹乐。"《破阵乐》以下皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉……。《庆善舞》颇用西凉乐，声颇闲雅。每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆用之。"[③]即使是最为闲雅的《庆善舞》亦为俗乐与西凉乐的杂合。

总体来看，唐代雅乐乐队及乐器的使用在规模上较汉朝大，使用乐器的类型涵盖了八音各类，大多为华夏乐器，但亦有"笛"、"笳" "篪"三类外来羌胡乐器，用与祭祀、朝会等场合。《旧唐书·音乐二》中对笛、篪出处有详细的记载："笛，汉武帝工丘仲所造也……篪，《宋书》云：'有胡笛小篪出于胡吹' 其元出于羌中。"[④]《通典·乐四》对"笳"有这样的描述："笳，杜执有《笳赋》云：'李伯阳入西戎所造'"。[⑤]雅乐乐队向来使用华夏乐器，以求雅乐性质纯正，唐代雅乐乐队却大胆的使用了西域乐器（或乐器制作受羌胡乐器的影响），"可知唐世庙堂雅乐，亦杂胡声也"。[⑥]此外，将胡乐乐器比重较大的《七德舞》,《九功舞》,《上元舞》毫不更改的

[①]唐·李林甫.《唐六典》[M].卷十四,太常寺, 唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十四,乐四. 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十四,乐四,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑥]陈寅恪.《陈寅恪读书札记》之《旧唐书新唐书之部》.上海：上海古籍出版社 1989 年版，第 39 页《旧唐书·音乐二》同条下的批注.

加入唐代庙乐中也是唐代宫廷雅乐的一大特色，这种做法表现出唐代统治者无所顾忌的开放与兼容的思想，与宋、清朝将俗乐“雅化”等复古、神秘主义的雅乐思想，极力用雅乐来维护君权神授的封建等级制度观念相比，并大量的制作新乐器以符合统治者心目中雅乐观念相比，唐代统治者勇于对传统雅乐施以新养料，使唐代雅乐展现出一定的生命张力。

第五章 唐代雅乐乐曲考

5.1 唐代雅乐乐曲

5.1.1 唐代雅乐《十二和》

雅乐《十二和》是初唐时期祖孝孙制定的大唐雅乐乐曲，《十二和》是由三十多首具有共同音乐性质和特点的乐曲组成，乐曲风格大都庄严肃穆，典雅中正，节奏平和，旋律平稳。

（1）《十二和》

“十二和”是初唐雅乐乐曲的称谓，《通典·乐二》：“周享神诸乐，多以“夏”为名，宋以“永”为名，梁以“雅”为名，后周亦以“夏”为名，隋氏因之。今国家以“和”为名。”[①]这段史料记载了唐之前各代雅乐乐曲名称，同时记载到唐代雅乐乐曲以“和”来称呼。《旧唐书·音乐一》则说唐之“十二和”出自于《礼记》中对雅乐的规定而命名，“按《礼记》云，“大乐与天地同和”，故制十二和之乐”，[②]《新唐书·礼乐十一》与《旧唐书》中的记述基本相似，“初，祖孝孙已定乐，乃曰大乐与天地同和者也，制《十二和》，以法天之成数，号《大唐雅乐》”[③]

通过上述史料，唐代雅乐乐曲“十二和”是按照《礼记》对“大乐与天地同和”的雅乐观念来制定和命名的，同时亦可看出唐代制作《大唐雅乐》是在秉承传统的基础上，以达到统和天地，昭和人心的目的。

（2）雅乐《十二和》乐曲构成

《唐六典》卷十四·太常寺“十二和”乐曲有：“《太和》，《肃和》，《雍和》，《寿和》，《舒和》，《顺和》，《永和》，《丰和》，《宣和》，《舒和》，《休和》，《昭和》。”[④]《通典》卷一百四十二的“十二和”乐曲有：“祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。至开元中，又造三和乐，共十五和乐，其曰元和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、休和、昭和、祴和、(音陔)正和、承和、丰和、宣和。”[⑤]《旧唐书》卷二十八·音乐一中记载的“十二和”乐曲有：“故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调，《豫和》，《顺和》，《永和》。《肃和》。《太和》。《舒和》。《休和》。《政和》。《承和》。《昭和》。《雍和》。《寿和》。”[⑥]《新唐书·礼乐十一》卷

[①]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十四,乐四,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]唐·李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十二,乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑥]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

二十一·礼乐十一中记载的“十二和”乐曲有：“一曰《豫和》二曰《顺和》，三曰《永和》，四曰《肃和》，五曰《雍和》，六曰《寿和》，七曰《太和》，八曰《舒和》，九曰《昭和》，十曰《休和》，十一曰《正和》，十二曰《承和》。”[①]

以上关于唐代雅乐“十二和”的记载大致相似，《唐六典》与《通典》中应为玄宗朝的雅乐“十五和”，《旧唐书》与《新唐书》则为“十二和”，现将上述史料列表如下：表 5.1 唐代雅乐《十二和》比勘表

编号	唐六典	《通典》	旧唐书	新唐书
1		《元和》	《豫和》	《豫和》
2	《顺和》	《顺和》	《顺和》	《顺和》
3	《永和》,	《永和》	《永和》	《永和》
4	《肃和》	《肃和》	《肃和》	《肃和》
5	《太和》	《太和》	《太和》	《太和》
6	《舒和》	《舒和》	《舒和》	《舒和》
7	《休和》	《休和》	《休和》	《休和》
8		《正和》	《政和》	《正和》
9		《承和》	《承和》	《承和》
10	《昭和》	《昭和》	《昭和》	《昭和》
11	《雍和》	《雍和》	《雍和》	《雍和》
12	《寿和》	《寿和》	《寿和》	《寿和》
13	《丰和》	丰和		
14	《宣和》	《宣和》		
15		《祴和》		

[①]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

比照以上四本文献登记之唐代雅乐《十二和》的乐曲，《唐六典》与《通典》内容相似，《旧唐书》和《新唐书》所载内容一致，均为十二首乐曲；其中，《唐六典》与《通典》成书与唐代，两书所述之雅乐《十二和》（雅乐《十二和》为十一首乐曲）以及《十五和》（共十五首乐曲）应是玄宗时期的乐曲数量，丰和、宣和、祴和三和是玄宗加入十二和之中，此外，《通典》中所说的“元和”应与“豫和”是同一曲。通过对比可知，唐代雅乐十二和的乐曲是《豫和》、《顺和》、《永和》、《肃和》、《太和》、《舒和》、《休和》、《政和》、《承和》、《昭和》《雍和》、《寿和》十二首，玄宗朝有加入丰和、宣和、祴和三和，形成十五和，但终唐一代《十二和》是大唐雅乐的核心内容。

5.1.2 初唐“三大乐曲”

（1）《破阵乐》

《破阵乐》原名为《秦王破阵乐》，最初是秦王李世民征战时流传于民间，以歌其赫赫战绩的民间小型歌舞，贞观元年，太宗认为治世需文定无功，遂命魏徵、虞世南、褚亮、李百药等改制歌辞。更改后的《破阵乐》规模增大，仅舞人就有一百二十人，乐舞以战争中的布阵为内容。七年，太宗据自己身临战场的经历又亲自制作了《破阵舞图》，舞图再现了战场布阵，并命乐人教习舞者，舞者身披战甲手执戟，鱼尾相贯，来往急速两兵相刺的战争景象，乐舞共变化三次，每次又有四阵，观者无不“扼腕踊跃，凛然震竦”。[①]

经过太宗对《破阵乐》的改造，使《破阵乐》由民间俗乐变成宫廷雅乐，并由小型的民间乐舞变成集歌、舞、乐器为一体的大型乐舞篇章，其演出规模相当宏大，深受君臣厚爱，在宴飨群臣、接待使臣等场合都用到了此乐。

显庆元年二月，《破阵乐舞》更名为《神功破阵乐》，麟德二年十月，高宗将《神功破阵乐》用于武舞表演场合，但未入雅乐，后经群臣奏议决定将《破阵乐》修改后正式进入雅乐圆丘、方泽、太庙祠享日表演中。武后建武周后，大毁李唐太庙，三大乐舞也名存实亡。至玄宗以后各朝，主要是《破阵乐》作为郊庙祭祀、军队凯旋、宴飨群臣时使用。此外《破阵乐》也是唐宫廷坐、立两部伎中的演出节目。

《破阵乐》在演出时表现出“发扬蹈厉，声韵慷慨”声势宏大的音响效果，观看乐舞表演的观众“莫不扼腕踊跃，凛然震竦”，《破阵乐》的演出起到了宣扬国威，震慑人心的作用。其音乐风格是杂以胡乐如龟兹乐的新声，打击乐器在乐曲中的重视使音乐节奏鲜明强劲有力，大鼓为其声势的营造增添了力量，是唐代雅乐乐曲中

[①]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

最具活力的乐曲。

（2）《庆善乐》

《功成庆善乐》是太宗时期创作的一部歌、舞、乐为一体乐舞，歌曲创作源于太宗出生之处庆善宫，贞观六年，太宗临幸故居，行至庆善宫（位于陕西武功西北），于渭水宴飨群臣有感而发赋诗十首，于是乐官吕才配乐制成《功成庆善乐》。后又编乐舞，所用舞者皆为儿童，乐舞命名为《九功舞》，太宗将此乐曲用于冬至享宴，及国有大庆之时。见《通典·乐六》："庆善乐，亦大唐造也。太宗生於武功庆善宫，既贵，宴宫中，赋诗，被以管弦。舞童六十四人，皆进德冠，紫大袖裙襦，漆髻皮履。舞蹈安徐，以象文教洽而天下安乐也。正至飨宴及国有大庆，奏於庭"。[①]

（3）《上元乐》

《上元乐》是高宗创作的大型乐舞，乐曲在举行各种盛大的祭祀典礼及宴享时演奏，《通典·乐六》上元乐，高宗所造。舞者八十人，画云衣，备五色，以象元气，故曰"上元"。[②]《旧唐书》中关于《上元乐》的记载与此相同，《上元乐》共包含十二首乐曲，《新唐书·礼乐十一》记载：《上元舞》者，高宗所作也。舞者百八十人，衣画云五色衣，以象元气。其乐有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲，大祠享皆用之。[③]《庆善乐》音乐素材来自西凉乐，风格娴静雅致，也是中原音乐与边地音乐相结合的产物，《新唐书·礼乐十二》载："《庆善舞》颛用西凉乐，声颇闲雅。每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆用之。"[④]

5.1.3 唐代雅乐其它乐曲

史料中关于唐代雅乐乐曲还有玄宗制作的《龙池乐》，据《通典·乐六》记载；龙池乐，玄宗龙潜之时，宅於崇庆坊，宅南坊人所居变为池，瞻气者亦异焉。故中宗末年，汎舟池内。……舞有七十二人，冠饰以芙蓉。……自长寿乐以下，皆用龟兹乐，舞人皆著靴，唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。"[⑤]又见《旧唐书·音乐二》："《龙池乐》，玄宗所作也。玄宗龙潜之时，宅在隆庆坊，……玄宗正位，以坊为宫，池水逾大，弥漫数里，为此乐以歌其祥也。舞十有二人，人冠饰以芙蓉。惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。"[⑥]以上两本书关于《龙池乐》记载除

[①]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑥]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

乐舞人数以外基本相同；此外，天宝年间还用于玄元皇帝庙乐的《混成》《太一》两首乐曲，见《旧唐书·音乐一》“天宝元年四月，命有司定玄元皇帝庙告享所奏乐，降神用《混成》之乐，送神用《太一》之乐。”[①]

另有文宗朝制定的雅乐《云韶法曲》和《霓裳羽衣舞曲》，《新唐书·礼乐十二》载：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。”[②]

唐代雅乐乐曲《十二和》是专用于祭祀、朝会的乐曲，统治者通过乐曲以达到沟通人神，安定民心的作用，对巩固统治阶级的统治大有裨益；初唐三大乐曲属于大型乐舞，《破阵乐》来自于民间，《功成庆善乐》杂用胡乐，《上元乐》则来源与西凉乐，玄宗朝的《龙池乐》亦雅俗兼用，而《混成》《太一》二曲具有道调色彩，文宗朝之雅乐《云韶法曲》和《霓裳羽衣舞曲》完全出自法曲，可见唐代雅乐乐曲的包容性与芜杂性的特点。

5.2 唐代雅乐乐律

雅乐乐律问题向来是历代制定雅乐重点讨论的对象，唐初君臣也雅乐乐律的制定进行了一次大讨论，谈论的问题是宫调和乐律问题，最后决定由祖孝孙制定雅乐乐律，音阶是产生宫调体系的基础，祖孝孙宫调体系所使用的音阶是“斟酌南北，考以古音”，即在参考南方与北方的音阶，借鉴古之音阶形成祖孝孙音阶，此处引用宋瑞桥先生制作的祖孝孙音阶图来说明：

十二律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
南五音：	宫		商		角		徵			羽		
						变				变	清	
祖考孙音阶：	宫		商		角	徵	徵		羽	宫	宫	
							变					变
北七音：	宫		商		角	徵	徵			羽		宫[③]

通过宋瑞桥先生的对比表，我们可以看出祖孝孙音阶比、南方五音多出变徵、变宫和清宫三音，而与北七音中少出半个音，其音阶正是斟酌南北之音而得来的。

[①]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]宋瑞桥.《祖孝孙音阶在唐代俗乐中的地位》[J]. 衡阳师专学报〔社会科学),1992 年第 2 期.第 87 页.

祖孝孙在其制定的音阶基础上以十二月各顺其律，旋相为六十声、八十四调，解决了隋朝黄钟一宫的局面，“祭圆丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，馀五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。”[①]祖孝孙制定的雅乐乐律在圆丘、方泽和宗庙三大祭祀中宫音相差八律，圆丘宫音为黄钟，方泽为宫音为林钟，宗庙宫音为太簇，黄钟（C）——林钟（G）——太簇（C1），其旋宫之法与《周礼》中对旋宫的要求不同，《周礼》规定祭天要以圜钟为宫，祭地要以函钟为宫，祭宗庙要以黄钟为宫，乐律使用为下徵音，祖孝孙求律使用的实际上是京房六十律的，因此祖孝孙之乐律部符合《周礼》中的旋宫之法。

贞观十一年，乐官张文收上书要求修改雅乐乐律，贞观十一年至十四年，张文收依《周礼》改定大唐雅乐乐律，“祭昊天上帝以圆钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽，奏《豫和》之舞。若封太山，同用此乐，……若地祇方丘，以函钟为宫……五郊、日月星辰及类于上帝，黄钟为宫，奏《豫和》之曲……太宗称善，”张文收改定的雅乐乐律恢复了《周礼》中规定的旋宫之法，三大祭礼使用下徵音：祭天以夹钟（即圆钟）为宫，祭地以林钟（即函钟），祭宗庙为黄钟宫，夹钟——林钟相差三律，林钟——黄钟又相差四律，这样的律制在实际乐律应用更适用，“天”“地”“人”三者间形成了音浊为尊，清为卑的效果，同时，使《周礼》的旋宫之法的以延续亦所不同。

此外，唐代雅乐在宫调体系中，同一首乐曲在不同的祭祀场合用不同的乐律和不同的宫调，“ 林锺宫顺和二变，太蔟角顺和二变，姑洗徵顺和二变，南吕羽顺和二变。右四曲夏至於皇地祇大祭则奏之，以文舞八变降神替昭夏。若祭祀社稷及神州、籍田，则於太蔟宫奏顺和，以文舞三变降神。若其送神，皆奏一变。”[②]《顺和》以林钟为宫用于大祭，以太簇为宫用于社稷及神州、籍田等中祀，乐曲不同宫调承祀不同对象、用于不同场合，这样安排不仅是仪式需求，亦是音律等级的一种体现，大祀与中祀规格不同，所用的宫调宫音不同。

有的学者认为唐代雅俗同出一调，丘琼荪在《燕乐探微》中就指出，“唐代未尝有特订的俗乐律。教坊无专律，以太常之律为律，开元以前，教坊隶于太常，高则用高，低则用低，其高低随国家所颁之尺律为转移，太常不得自为高低，教坊更未便独异。所以在唐代，雅俗乐从未有此高彼低现象，此事唯宋代有之。”[③]同书 161 页又言“隋唐

[①]后晋・刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐・杜佑.《通典》[M].卷一百四十二,乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]丘琼荪.《燕乐探微》[M].黑龙江:黑龙江人民出版社《燕乐三书》,第 470 页.

燕乐亦下徵调，雅乐亦下徵调，清乐亦下徵调”[①]

唐代雅乐乐律理论与其它朝代相比有明显的进步，在宫调方面，一改隋朝黄钟一宫的一统地位，而是以十二音旋相为宫，七声音阶得到了广泛的使用；此外，与宋朝强调重宫轻角不同，唐代雅乐乐调在乐曲演奏中运用了旋宫转调的手法，各音皆可作主音。同时，唐代雅乐乐律八十四调的制定为唐代俗乐的繁盛给予理论上的指导，“吹调五钟，叩之而应”，“以十二月旋相为六十声、八十四调”，可以说与“俗乐二十八调”是为因果。大唐音乐，钟磬、笙琴可与琵琶、箜篌同奏，道调法曲能与胡部新声合作：雅乐演奏，间有龟兹，……如果没有统一的律高，如果没有“随月用律”、“旋宫转调”的理论与实践，这些是难以做到的。”[②]

[①]丘琼荪.《燕乐探微》[M].黑龙江:黑龙江人民出版社《燕乐三书》,第 161 页.
[②]陈克秀.《唐俗乐调与随月用律》[J].中国音乐学(季刊),2002 年第 3 期,第 53 页.

第六章 唐代雅乐几个问题的讨论

6.1 唐代雅乐是雅、俗、胡、佛道音乐交融之产物

6.1.1 以俗入雅，雅俗交融

“陈梁旧乐,杂用吴楚之音,周齐旧乐,多用胡戎之伎,于是斟酌南北考以古音,作为大唐雅乐。”[①]大唐雅乐一开始就以胡汉之乐、古今之乐兼用为基调。初唐雅乐三大乐舞《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》，就杂以俗乐、龟兹乐与西凉乐等音乐素材和乐器构成的。《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》制作的意图本用于宴会与典礼，但唐代三大乐舞曾一度代替文舞《治康》、武舞《凯安》，成为唐代文武舞，并用于郊庙朝会等场合。

唐初“三大乐舞”不仅用与乐悬合奏，具有雅乐乐曲的功能，用乐郊庙等场合，同时也划分在具有燕乐性质和功能的坐立部伎之中，用于宫廷宴会等场合，三大乐舞身兼二任，雅乐、俗乐没有严格的分界线，俗乐系统中的音乐可以轻而易举的登上雅乐的舞台，有的燕乐乐舞只是更以衣冠、乐器便参与雅乐演奏之中，有的乐舞甚至原封不动的搬入雅乐演奏中，此外，初唐“三大乐舞”皆杂西域乐调和乐器，在雅乐体系中是不允许掺杂大鼓、金钲等外来乐器的，金石之乐才是雅乐乐器的代表，大鼓等乐器燕乐乐器使用的代表，《旧唐书·音乐一》中云：“自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。以《破阵》为武舞，谓之《七德》;《庆善》为文舞，谓之《九功》。”[②]这些乐舞仅需换掉衣服装饰便可与钟磬合奏，用于郊庙之中。

另外，唐玄宗所创作的《龙池乐》亦是雅燕共用，“惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。”[③]《唐会要·雅乐下》中又云：“祭《龙池乐》章十，开元二年内出，编入杂乐，十六年，筑坛于兴庆宫以仲春之乐祭之。”由此可知，《龙池乐》本为雅乐创作，而《旧唐书·音乐二》中云《龙池乐》为坐部伎中的乐曲：“坐部伎有《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。”[④]与“三大乐舞”相比，《龙池乐》则连乐器都不更换，直接进入雅乐表演的场合中。

邱琼荪先生《燕乐探微》云：“至如郊庙所用之乐舞也多擂大鼓，杂以龟兹之

---

①后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
②同上.
③唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十六,乐六,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
④后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十九,音乐二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

声”，郊庙本应用钟磬等乐器，但在唐代却将大鼓用于典礼祭祀场合，可见唐代雅乐用乐中雅俗杂陈的现象。

唐玄宗时期，唐代由雅俗杂陈继而走向雅俗交融，开元二十四年，玄宗“升胡部于堂上”标志着唐代雅俗乐的融合，《新唐书·礼乐十二》云：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”[①]又见《旧唐书·音乐一》云：“玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会，……太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。”《资治通鉴》中同样记载到：“初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀、象入场，或拜，或舞。”[②]雅乐与燕乐、俗乐、散乐等同台演出，不同性质，不同种类的乐种用于同一场合，相互之间的交融是显而易见。

6.1.2 以佛道入雅，雅与道调、法曲交融

终唐一代，统治者对宗教持包容的态度，因此儒、释、道三教同时存在于唐朝社会之中，但传统儒家思想对依然处于正统地位，佛道二教亦不甘示弱，一度与儒家学派一争高下，尤其是唐初几位皇帝冠以道教李氏老子之后，在君王的支持下道教亦获得充足的发展，并影响到唐朝社会的各个领域之中，女皇则天即位后，随即对佛教进行扶持，借以打击道教国教的地位及李氏政权，玄宗时期，又奉道教为正教以维护李唐统治，消除佛教对李唐政治的影响。

宗教斗争的此起彼伏无疑对宫廷音乐的发展产生了一定影响，统治阶级对宗教的好恶即会转化到对音乐的态度之中，继而实施于具体的音乐实践之中，具有代表性的皇帝有高宗和玄宗。

《新唐书·礼乐志》中载唐高宗李治自称是老子的后人，于是命乐工创作道调。显庆二年，太常奏琴曲《白雪》。唐高宗认为此曲为琴曲中的雅曲，古人皆习以歌唱，至唐以来较为缺失，虽有传习，但不合音律。于是命太常据琴中旧曲创作《白雪》，定其宫商，教习以歌，并以高宗御制《雪》之诗为《白雪》之辞。又按照《古今乐录》中说，奏正曲之后，都要有送声。国君在前面唱，群臣在后面和。据此群臣们奉和的雪诗作为送声，各有十六节。现已教会，并合于相应的音调。高宗认为此法

[①]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]宋·司马光.《资治通鉴》[M].卷一百一十八,唐纪,三十四,电子版. 北京国学文化时代传播有限公司.

很好，并交予雅乐机构太常编入乐府

玄宗朝神秘浪漫的道教学说，朝野盛行，道教与具有道教色彩的音乐充溢于宫廷音乐，酷爱音乐的唐玄宗钟情于佛教、道教音乐，《新唐书·礼乐十二》云："帝方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。"[①] 同时，佛教法曲此也深受玄宗的喜爱，《新唐书·礼乐十二》中记载："外玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号"皇帝梨园弟子"。"[②]在道调与法曲音乐风格的影响下，玄宗创作了法曲《霓裳羽衣舞》。

《霓裳羽衣舞》等法曲，不仅使用于宴会，同时也用于祭祀，《旧唐书·音乐一》云："天宝元年四月（742）年，命有司定玄元皇帝告享所奏乐，降神用《混成》之乐，送神用《太一》之乐。"[③]又"文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》"[④]文宗欲重建大唐雅乐，于是命冯定等人制作《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》，听完之后才找到雅乐的感觉。此外，《全唐文·霓裳羽衣曲赋》中将《霓裳羽衣舞》与郑卫之音相对，将之视为雅乐正之声，文中指出《霓裳羽衣舞》系神仙之曲，实乃"雅乐奏而合律、妙乐作而入神"，"今我皇绝唐尧之业，继圣祖之德，制礼作乐，而和兆人。端拱垂衣，而朝万国。于是陈广乐，宴群臣，郑卫之声是远，神仙之曲是亲。雅音奏而合律，妙乐作而入神。"[⑤]道调、法曲之音乐风格近似与雅乐，将之并用于雅乐演奏场合，体现出唐代雅乐思想的兼容并蓄。

唐代是历史上少有的开放、包容性的时代，无论在政治、文化、宗教还是音乐艺术都能体现出这一点，在音乐领域中"胡汉交融、华夷结合"的现象非常明显，雅乐作为唐代音乐的一种，自然也受到了时代风气的影响。正如唐人所言，"作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。"雅乐不仅融合了俗乐、胡乐，同时对道调、法曲亦敞开胸怀予以接收，在此基础上形成了独具特色的大唐雅乐，体现出唐代雅乐特有的时代风格。

6.2 唐代雅乐借"古乐"之名行"今乐"之实

"国之大事,在祀与戎。"[⑥]雅乐作为礼乐核心部分，具有协和天地、沟通人神，

[①]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]同上.
[③]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八,音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]参见清·董诰等.《全唐文》[M].卷九百六十一,《霓裳羽衣曲赋》,北京:中华书局.1983 年,第 9985 页.
[⑥]《左传·成公十三年》

歌功颂德的功用，是护封建社会等级礼法的政治工具，正如上述史料所言，每个朝代基本在国家政权确立之后都会制作雅乐作为本国的国乐，对于统治者来说“功成作乐不仅是帝王歌功颂德的一种形式，也是确立王朝政权的一个必不可少的环节”。[①]唐朝的帝王亦不例外，统治者在立国之初就召集乐工商讨雅乐制作，此后各朝帝王也都重视雅乐的建设，但与其它朝代的雅乐相比，唐代雅乐表现出“雅乐思想上的情深好古和音乐实践上的尚俗厚今”。

6.2.1 雅乐思想之情深好古

汉武帝朝，儒家学说一统天下，儒家思想成为社会意识形态的主流，儒家学派君君臣臣、父父子子的伦理制度成为封建统治者借以维护等级制度的工具，同样其雅乐观念在理论上表现为实用性的雅乐政教音乐学说，雅乐的审美要求则中和、平和雅正的的音乐效果，音乐思想上强调音乐与政治相同的观点。唐代君王继承了儒家学派功利主义音乐观，认为雅乐具有“移风易俗、治世安邦”的作用，唐太宗在《全唐文·颁示礼乐诏》就发表了自己的雅乐态度：“……乐由内作，礼自外成，可以安上治民，可以移风易俗……盖知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述，作者之谓圣，述者之谓明。朕虽德谢前王，而情深好古。……古典之废于今者，咸择善而修复；新声之乱于雅者，并随违而矫正。莫不本之人心，稽乎物理，正情性而节事宜，穷高深而归简易。用之邦国，彝伦以之攸叙；施之律度，金石于是克谐。今修撰既毕，可颁天下，俾富教之方，有符先圣；人伦之化，贻厥后昆。”[②]

太宗在致书萧德又言：“自隋季版荡，庠序无闻，儒道坠泥途，《诗》《书》填坑穽，眷言坟典，每用伤怀。顷年以来，天下无事，方欲建礼作乐，偃武修文。”[③]

从太宗关于音乐的谈话与文字中可看出他本人对古人制礼作乐的认同，从“古典之废于今者，咸择善而修复；新声之乱于雅者，并随违而矫正”四句可知太宗“情深好古”的音乐思想，他继承了儒家学派功利主义音乐政教观，从治国的高度出发，太宗认识到雅乐安定民心，维护政权的功能。

“在唐代音乐繁盛的景观中，文人士子及知识分子在其中扮演了十分重要的角色。”[④]作为儒家思想继承者和发展者，唐代文人对传统雅乐始终抱着崇敬的态度，将儒家传统之“乐政相通、礼与乐相须为用”的音乐思想作为政治制度的一个必要组成部分，作为其音乐审美的标准，文人的音乐思想依旧是“是古非今斥华夷，崇

[①]葛兆光.《中国思想史》(第二卷)[M].上海:复旦大学出版社,2001 年版,第 1 4 页.
[②]董诰等编.《全唐文》[M].北京:中华书局,1983 年,第 24 页.
[③]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷一百八十九, 萧德言传,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]李西林.《唐代音乐繁荣的演变进程及其历史价值》[J].《交响》.2008 年第 2 期,第 15 页.

雅抑俗恶郑声”[①]尽管胡乐俗乐流行于社会各个阶层，并受到当时文人雅士的追捧，但儒家传统学说为代表的意识形态始终在起主导作用，[②]文人内心深处仍然为传统雅乐固守着一方净土，崇古好雅的音乐思想可从白居易为文人代表的作品中看出：

白居易在《策林·六十四·复乐古器古曲》中论述道：“乐者本于声，声者发于情，情者系于政。盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉。政失则情失，情失则声失，而哀谣之声，由是作焉。斯所谓音声之道与政通矣。”[③]又在《策林·六十二·仪礼乐》中的论到：“序人伦，安家国，莫先于礼；和人神，移风俗，莫尚于乐。二者所以并天地，参阴阳，废一不可也。何则？礼者，纳入于别而不能和也；乐者，致人和而不能别也。必得礼以济乐，乐以济礼，然后和而无怨，别而不争。”[④]

此外，白居易在《策林·议礼乐》中向皇帝建议：“伏惟陛下虑其减削，则命司礼者大明唐礼，防其盈放，则诏典乐者少抑郑声。如此则礼备而不偏，乐和而不流矣。继周之道，其在兹乎？”[⑤] 在《策林·沿革礼乐》中说道：“礼莫备于三王，乐莫胜于五帝；非殷周之礼，不足以理天下；非尧舜之乐，不足以和神人。是以总章辟雍、冠服簠簋之制，一不备于古，则礼不能行矣；干戚羽旌、屈伸俯仰之度，一不修于古，则乐不能和矣。古今之论，大率如此。”[⑥]

上述文字表达了白居易“礼与乐相须为用”的礼乐思想，“音声之道与政通”的音乐政教观念。此外，白居易在文中还想皇帝建议“诏典乐者少抑郑声”，即在典礼中所用之乐要尽量少用俗乐，这样大唐就可以“继周之道，其在兹乎”，同时他还认为五帝、尧舜之乐才可以和人神，如果不按照古代雅乐制作的标准来建设雅乐，则乐不能和。可见白居易对古乐的态度，在他看来，只有按照古之雅乐模式来制作本朝之雅乐，音乐才能表现出它在社会中所具备的积极功能。

雅乐思想上的“情深好古、崇雅斥俗”，实际上是对雅乐能够维护封建等级制度作用的利用，同时也是对传统文化的认同，但具体到音乐实践中，唐人所体现出的音乐行为则是沉迷新型乐种之中。

[①]王志成.《白居易的音乐美学思想》[J].《人民音乐》,第 53 页.
[②]参见赵文润.《论唐文化的胡化倾向》[J].《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版）.1994 年第 4 期,第 41 页.
[③]唐·白居易.《白居易全集》,上海:上海古籍出版社 1999 年版,第 897 页.
[④]唐·白居易.《白居易全集》,上海:上海古籍出版社 1999 年版,第 895 页.
[⑤]顾学颉校点.《白居易集·新乐府序》[M]第四册，北京:中华书局.1979 年版.第 1362 页.
[⑥]顾学颉校点.《白居易集·新乐府序》[M]第四册北京:中华书局.1979 年版.第 1363 页.

6.2.2 音乐实践之尚俗好今

“在中国历史上，唐代是一个少有的既善于继承，又做到了兼收并蓄的朝代。”[①]历朝统治者俨然以华夏正声为一统的音乐局面在唐朝受到弱化，众多非正统的民族音乐汇入唐代音乐大观园中，时下流行的俗乐、西域胡乐都受到唐人的追捧，俗乐、俗舞有专门的管理机构，成千上万的专业演员；胡乐、胡舞、胡人地位也受到空前重视，朝野之间，胡乐、俗乐充斥在各种娱乐场所中。“唐高祖之倾心胡乐当不下于隋炀帝，是以白明达、安叱奴之流以胡人俱跻显位。”[②]唐太宗尝谓：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”[③]音乐爱好者的唐玄宗更倾心于胡乐，他不仅升胡部与堂上，而且还亲自创作胡乐，作有《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》等曲，并擅长于羯鼓的演奏，玄宗尝称：“羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。”[④]

相对于雅乐的中正平和，肃穆庄严，轻快活泼、节奏鲜明的俗乐、胡乐，以其丰富的表演形式与内容能满足社会安定富裕下唐代君王的审美需求。

元稹、白居易等文人虽然在雅俗乐之间鲜明的表明自己崇尚雅乐的立场，但对时下流行的俗、胡乐表现出极大的热情，更加重视音乐的享乐功能。

唐代文人对俗胡乐的喜爱正是他们精神世界及时行乐的追求与享受，他们不仅流连于各种俗胡乐场合，同时还将欣赏后的体会以诗文表达感受，对流行的曲调赋诗填词。这种音乐行为可从文人的作品中窥之一二。如元稹《晚宴湘亭》：“舞旋红裙急，歌垂碧袖长。”；白居易《夜宴醉后留献裴侍中》：“翩翻舞袖双飞蝶，宛转歌声一索珠。”以上诗文表达俗歌、俗舞对诗人的吸引可得知文人较高的音乐欣赏水平。另外，“一曲多人辞”的情况也很多，如唐代俗曲《杨柳枝》被众多文人填词以唱，有诗文记载“此曲盛传，为词者甚众。文人才子，各炫其能。莫不以条似舞腰，叶如眉翠，出口皆然，颇为陈熟。”[⑤]唐文人对俗曲填新词的喜爱程度可见一斑。

胡乐、胡舞更成为唐代文人娱乐生活的重要项目，“唐代士大夫燕居之暇，大都寄情歌舞，留连风景。白居易有《听曹刚弹琵琶兼示重莲》和《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》. 元植有《琵琶歌》，可见此辈文人对于西域新传来之歌调乐曲沉酣倾倒反复赞叹之概。”[⑥]

[①]张广达.《唐代的中外文化汇聚和晚清的中西文化冲突》[J].《中国社会科学》,1986 年第 3 期.
[②]向达.《唐代长安与西域文明》[M].北京:三联书店,1957 年,第 61 页.
[③]宋・司马光.《资治通鉴》[M].卷一九八,北京:中华书局,1956 年,第 6247 页.
[④]宋・欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十二,礼乐十二,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[⑤]唐・薛能《折杨柳》
[⑥]向达.《唐代长安与西域文明》[M].三联书店,1957 年版,第 61 页.

唐代特殊的社会环境造就了特殊的雅乐观念，继儒家雅乐政治教化功用，用于国家的安定团结、社会秩序的维护的同时，援胡、援俗入雅，将雅乐与俗乐、胡乐融为一体，强调政治对音乐的决定作用。唐代雅乐思想的基本特点是“崇雅好俗”、“厚古好今”。他们一面在理论上遵从传统礼乐制度中“音声之道与政通矣。”[①]的音乐观点，愿仿效先古礼乐观念来制作雅乐，表示要以“用咸英之曲，变烂漫之音，”[②]“ 节之于中和，不系之于淫放”，追求“雅正”“中和”的音乐标准；认为雅乐具有“序人伦,安家国,莫先于礼;和人神,移风俗,莫尚于乐”[③]的功能。另一面在具体的音乐实践中，唐人对胡乐、俗乐前所未有的包容与接纳，宫廷与民间各种俗乐乐种琳琅满目，大小型演出此起彼伏，在这种音乐理论与音乐实践相互矛盾的思想指导下，形成了唐代雅乐托“厚古”之名行“好今”实的雅乐观念。

6.3 唐代雅乐的时代特点

6.3.1 唐代雅乐为当代政治服务

唐代雅乐制度作为社会上层建筑体制的一部分，实质就是为了维护和调和社会政治关系，强调其社会、政治及教化功能的雅乐观念，亦是为了统治者的政治需求和政治利益。

（1）维护封建等级制度

“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”[④] “天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”，等级化、制度化是雅乐文化的核心，雅乐制度的等级化可以维护封建等级制度的社会关系、维护天子至高无上的权威、神圣不可侵犯的地位，而将雅乐制度化则有利于制度体制的传承和人民的遵从。唐代雅乐制度严格按照《周礼》中的规定，从天子到士各个等级所享用的乐悬涉及到的钟磬规模、乐人人数，乐舞舞队人员编制、钟磬等乐悬规模、乐器用量以及质料、服装舞具以及使用曲目等诸多方面都有相应的制度。《唐六典・太常寺》记载唐代乐悬制度：“宫县之乐：镈锺十二，编锺十二，编磬十二，凡三十有六虡。轩县之乐：去其南面镈锺、编锺、编磬各三，凡九虡，设于辰、丑、申之位。三建鼓亦。如之。”[⑤]对于乐器装饰亦应不同的承祀对象饰以不同的颜色，《唐六典・太常寺》载：“凡簨、虡饰以崇矛、旒苏、树羽，……凡乐器之饰，天地之神尚赤、宗庙及殿庭尚彩，东宫亦赤。”[⑥]

---

①彭定求.《全唐诗》[M]卷一.北京:中华书局.1999 年,第 897 页.
②彭定求.《全唐诗》[M]卷一.北京:中华书局.1999 年,第 1 页.
③唐・白居易:《白居易全集》.上海:上海古籍出版社 1999 年版，第 895 页.
④《周礼・春官・小青》[M].清・孙治让.十三经注疏本周礼正义,北京:中华书局，1987 年，第 1823 页.
⑤唐・李林甫等.《唐六典》[M].卷十四,太常寺,电子版,《国学备览・史部》,北京国学文化时代传播有限公司.
⑥同上

对乐舞等级制度、乐舞表演的人数有明确的规定，此外，祭祀郊庙场合所用乐曲、乐调都有严格的规定，同一乐曲不同等级的场合使用不同的调高，例如《豫和》一曲，用于天神则为圜钟宫，用于五帝之黄帝则是黄钟宫。凡雅乐所涉及的层面都被打上等级化的烙印，作为维持社会等级秩序、巩固统治地位的有效手段。

（2）歌功颂德、宣扬国威

所谓“古之王者,理定制礼,功成作乐，所以昭事天地,统和人神。历代以来,旧章斯在”[①]功成作乐是国家政权确立的基本环节，是帝王歌功颂德的主要方式，同时也是统治者借乐以诏告天下国家的成立方式。唐代雅乐于贞观二年制成，贞观元年有将《秦王破阵乐》与《功成庆善乐》加入雅乐演奏中。

《秦王破阵乐》与《功成庆善乐》的创作体现了李世民宣扬国威，歌功颂德的目的。贞观元年太宗宴享群臣的筵席上演奏《秦王破阵乐》“朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。”太宗以音乐的形式提醒世人其赫赫功勋,沈冬先生认为唐太宗《破阵乐》创作的目的“是为了法古、为了使人畏威、为了使人怀德、为了宣誓偃武修文的决心。”[②]此外，如高宗制作的《上元乐》和玄宗创作的《龙池乐》则宣扬了统治者治理下的帝国呈现出太平与祥瑞景象，同时也是为了歌颂帝王的功绩。

雅乐乐舞的演出还起到了宣扬国威的作用,《秦王破阵乐》、《功成庆善乐》等乐舞不仅用于祭祀郊庙场合，也用于宴飨群臣、使节，接待外宾等重要场合，在这些场合中演奏雅乐乐舞，一来可以烘托气氛，二来可以娱乐宾客，更重要的是声势浩大的乐舞象征着大唐帝国四夷臣服的国威,《新唐书》卷一百二十七载:(贞观十六年，太宗)许以新兴公主下嫁，召突利失大享，群臣侍，陈宝器，奏《庆善》、《破阵》盛乐及十部伎，突利失顿首上千万岁寿。”[③]

这些乐舞的演出达到了统治者的政治目的，尤其是乐舞《秦王破阵乐》的演出，使周边的国家和地区对唐太宗李世民产生了敬畏的心理，不仅宣扬了帝王的丰功伟绩，同时也宣扬了大唐帝国的威风。《大唐西域记》卷十载玄奘行至迦摩缕波国，受到拘摩罗王招请，拘摩罗王曰;“善哉!慕法好学，顾身若浮，瑜越重险，远游异城，斯则王化所由，国风尚学.今印度诸国多有歌颂摩诃至那国《秦王破阵》者，闻之矣，

[①]宋·薛居正等.《旧五代史》[M].卷一百四十四，乐志上，电子版,《国学备览·史部》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]参看沈冬.《唐代乐舞新论》[M].北京:北京大学出版社,2004 年版,第 78- 81 页.
[③]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷一百二十七,回鹘下,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

岂大德之乡国耳?”曰:“然，此歌者，美我君之德也。”[①]乐舞的传播使远在西域的印度诸国对太宗及大唐帝国产生仰慕之情，以至于拘摩罗王“常慕风化，东望已久”，并向玄奘表达了“覆载若斯，心冀朝贡”的想法，但由于山川道阻，无由自致，便派学者随玄奘前往大唐。在古代信息交流闭塞的状况下，雅乐乐舞的表演起到了宣传的作用，国家的声威与帝王的风范得到了传播。

（3）教化维规

教化魏规的作用也是唐朝雅乐为政治服务的一种表现，作为音乐的一个类型，雅乐更注重社会意义而非音乐本身，唐代的史料中关于雅乐教化意义的记载有二，杜佑在《通典·乐一》中开篇就提到音乐的教化之陶冶情操的作用:“乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不去琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。”[②]杜佑认为圣人之乐乐可以使人心声向善，平和心态，可以教化人心。

《旧唐书》乐志开篇亦言:“圣王乃调之以律度，文之以歌颂，荡之以钟石，播之以弦管，然后可以涤精灵，可以祛怨思。”[③]与杜佑所言相同，刘殉等人亦认为圣人之乐即雅正之乐可以洗涤人们灵魂，去除人们的哀怨，具有教化作用。

又见杜佑《通典·乐七》记载:“‘又以乐治身心，礼移风俗，请立乐教以化兆民。周礼曰:“以乐教国子中、和、祗、庸、孝、友。’其国子诸生请教以乐经，同於礼传，则人人知礼，家家知乐，自然风移俗易，灾害不生。其乐经章目虽详，稍乖旨要，请委通明博识修撰讫，然后颁下”。[④]开元八年九月，赵慎言雅乐可以修正人的身心，可以教化人民，并引用《周礼》中的规定，提议以雅乐教化国子，他认为以乐教人则家家知乐，人人知礼，移风易俗，灾害不生，达到“以乐教和”的政治目的。

唐代统治者对雅乐教化功用的提倡也是为了向民众灌输君权神授的思想，同时也使民众形成同一性的文化认同，以期达到文化治国家的目的，实现雅乐应有的社会文化功能。

6.3.2 唐代雅乐的俗化特点

周代雅乐产生，奠定了雅乐“中正平和、典雅纯正”的风格，周代雅乐之平缓的节奏，平和的曲调，歌辞的纯正，庄严肃穆的气氛为历代宫廷雅乐所传承。但随

[①]唐·释玄奘.《大唐西域记》[M].卷十,迦摩缕波国,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十一,乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷二十八, 音乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十七,乐七,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

着经济、政治以及社会的发展，不同地区国家文化的交流，雅乐风格也随之发生了相应的变化。唐朝的雅乐与时下流行音乐相结合，夹杂胡乐之欢快跳跃、俗乐之清新明快，道调法曲之虚幻飘渺，体现出俗化音乐风格。

如本章第一节所说，唐代雅乐从最初的制定开始，便以南北，胡夷之音作为其音乐素材的来源，在此基础上创作出大唐大唐雅乐《十二和》，随后各朝帝王都将当时流行的音乐加入雅乐体系中，唐太宗时期民间流出的《秦王破阵乐》就是一例，太宗将民间流传的《秦王破阵乐》进行修改，配以歌辞，编以大型的舞蹈，并将之纳入雅乐表演中。太宗朝西凉乐也是当时流行的一种音乐，为此，还以以西凉乐曲调风格为模板亲作《庆善乐》，高宗朝则将杂以龟兹乐的《上元乐》加入雅乐郊庙祭祀场合中，玄宗制作的《龙池乐》也是中西音乐风格相结合而制作的雅乐乐舞。此外，高宗与玄宗朝，佛道音乐盛行与朝野，佛道音乐风格随即影响到了雅乐制作，《新唐书·礼乐十一》记载：高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。玄宗则将道调风格的《太乙》、《混成》之乐用于祭祀雅乐场合。具有佛教法曲风格的《霓裳羽衣舞》《云韶乐》也于文宗时期成为了唐代雅乐的组成部分，《旧唐书·音乐一》载："大和八年十月，宣太常寺，准《云韶乐》旧用人数，令于本寺阅习进来者。至开成元年十月，教成。三年，武德司奉宣索《云韶乐县图》二轴，进之。"[①]《新唐书·礼乐十一》亦载："《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。"[②]

综上可见，唐代雅乐与宋朝雅乐相比，宋代之雅乐只流于形式，其目的是满足统治阶层对国家的统治，其统治者将俗乐拒之门外，甚至将俗乐雅化。而唐之雅乐与俗乐则为相互交融共同发展，是俗乐不断进入雅乐的过程。

6.3.3 唐代雅乐乐调是中西乐调结合的产物

唐代是一个很具包容性和开放性的时代，它的政治、文化、宗教等都能体现这一特点，音乐领域胡汉结合、华夷交融也体现的非常明显，唐代音乐不仅主动接受边地少数民族音乐，同时也大量接纳从印度等国传来的音乐，形成了唐代音乐百花齐放的局面，在这样的音乐环境下，唐代之雅乐亦不免受到外来音乐的影响。刘再生在《中国古代音乐史简述》中提到："唐代雅乐中的三大乐舞《七德舞》、《九功舞》、《上元舞》，都是规模宏大的作品，人数分别为 124 人、64 人、180 人，与立部伎的

[①]唐·杜佑.《通典》[M].卷一百四十一,乐一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]宋·欧阳修等.《新唐书》[M].卷二十一,礼乐十一,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

表演不相上下，唐代雅乐能把民间音乐、外来音乐与传统古乐兼收并蓄，所谓‘斟酌南北’，这确实是大胆的行为，反映了唐代统治者对各类音乐不抱偏见的开明作风。而且唐代雅乐以十二律旋相为宫，用八十四调。它所具有的高度水平更是隋代雅乐所望尘莫及的。”[①]

唐代雅乐乐调理论沿用了隋代郑译乐调理论，而隋之乐调则是郑译以苏祇婆“五旦七调”理论为基础而制成八十四调的。《隋书·卷十四，音乐中》载：“有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声……译因习而弹之，始得七声之正。……译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”[②]

郑译转述苏祇婆五旦七调理论是以五弦琵琶（胡琵琶）的定弦及各柱音高为依据，“五旦”即五弦琵琶的五个散音，将之转换为黄钟、太簇、林钟、南吕、姑冼“五均”，“五均”各有七调，合为十二律，每律有七个音，每音成一调，故每律七调共计，八十四调。唐代雅乐乐律制定者祖孝孙亦是隋朝旧臣，时任协律郎之职，并参与了隋初君臣举行的“开皇乐议”，参订了隋代雅乐的制定，因此，祖孝孙考订唐代雅乐乐律时也受到了龟兹乐调的影响。“初，开皇中，钟律多缺，虽何妥、郑译、苏夔、万宝常等亟共讨详，纷然不定。及平江左，得陈乐官蔡子元、于普明等，因置清商署。时牛弘为太常卿，引孝孙为协律郎，与子元、普明参定雅乐。”[③]

从中国古代音乐史发展的实际情形来看，魏晋南北朝以来，中外交流日益频繁，外族音乐在无形之中融入了中国传统音乐之中，隋代郑译之八十四调就是在中原乐调与外来乐调不合的状况下，运用“五旦七调”理论解决了这一问题，而唐朝作为传统音乐与外来音乐相融合的阶段，自然需要这样的乐调理论来指导雅乐的践行，正如史料中所述祖孝孙“考以古音、斟酌南北、所涉胡戎之伎”而制作出大唐雅乐八十四调，作为隋朝太乐署之协律郎对郑译所推之“五旦七调”理论势必会对祖孝孙制定乐调产生一定的影响。

因此，有学者提出唐代雅乐乐律源于隋代之苏祇婆五旦七调理论，都是下徵律，丘琼荪在其著作《燕乐探微》中言：隋唐雅乐一下徵，隋唐燕乐亦下徵，隋唐清乐亦下徵。[④]

[①]刘再生.《中国古代音乐史简述》[M].北京:人民音乐出版社,1989 年版,第 223 页。
[②]唐·魏徵.《隋书》[M].卷十四,音乐中,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[③]后晋·刘昫.《旧唐书》[M].卷七十九, 列传二十九,电子版,《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[④]邱琼荪.《燕乐探微》[M]. 上海:上海古籍出版社,1989 年版,第 161 页.

对于唐代雅乐乐律源于龟兹乐调系统史书中有这样的记载："郑译得西域苏祗婆五旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。"[①]

一些专家也提出了类似的观点，凌廷堪在《燕乐考原》说：自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐，皆原与此，不过缘饰以律吕之名而已，……不知所谓生声立调者，皆苏祗婆之余绪。[②]

林谦三在《隋唐燕乐调研究》中亦说："唐初沿用隋乐，其后祖孝孙张文收等前后定雅乐，其乐调与龟兹乐亦不无关系。"[③]

刘崇德则在《燕乐新说》中说隋代的苏祗婆乐律是唐代雅乐乐律的本源，唐代雅乐、俗乐乐律都是下徵律，都源于苏祗婆之"五旦七调"理论。[④]

通过对从上述史料的考察，我们可看出唐代雅乐乐调受到了西域龟兹乐调理论的影响，唐代雅乐的创作理论是中西乐调结合的产物。

[①]元·脱脱.《辽史》[M].卷五十四,乐志,电子版, 《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.
[②]凌廷堪.《燕乐考原》[M].黑龙江:黑龙江人民出版社,1986 年版,第 7 页.
[③]林谦三.《隋唐燕乐调研究》[M].上海:上海商务印刷馆,1989 年,第 161 页.
[④]参看刘崇德《燕乐新说》[M].黄山书社,2003 年,第 54 到第 55 页.

结语

唐代是我国古代音乐史上音乐发展较为繁盛的一个阶段，音乐文化在高度发展的经济条件、稳定向上的政治态势、广纳四方的对外交流、有容乃大的社会思想基础上取得辉煌的成就。通过对唐代雅乐史料的整理与研究，笔者发现唐代雅乐在新的历史环境中，特别在其时政治需求下和审美要求下呈现出不同于其它朝代雅乐的样态。

其一，唐代统治者从治国安邦、安上治民、宣扬国威、歌功颂德的政治立场出发，将“人和则乐和”的音乐观念作为制作大唐雅乐的指导思想，以“古代之名”行“今人之事”，传统儒家音乐神秘论思想对雅乐的束缚得到了相对的解放，在唐人眼里，雅乐不仅是沟通人身、协和天地的工具，更重要的是帝王建功立业的标志，因此，唐代雅乐在秉承传统的基础上进行了改革创新，统治者将胡乐、俗乐、道调法曲融入雅乐体系中，这些音乐的加入为唐代雅乐注入新鲜的血液，使唐代雅乐体现出一定的生命张力；其二，雅乐之乐调理论亦是中西结合的产物，雅乐乐调体系以隋朝之苏祗婆“五旦七调”，形成了大唐雅乐八十四调，此外，雅乐乐曲在演奏中大胆的运用了旋宫转调等手法，对唐代乐律、乐调理论作出了一定的贡献，体现出唐代雅乐的新风貌，是雅乐文化的进步与发展。

唐代思想的开方特征，在音乐当中，不但表现在对俗乐多种审美观念的并举，对胡乐有利因素的借鉴与吸收，同时也表现在对雅乐功用、音乐风格、创作理论的革新。此外，唐代雅乐远播国外，对东亚雅乐制度的建设、观念的形成也作出了重要的贡献。如今，随着韩国、越南雅乐非物质文化申遗的成功，作为雅乐文化输出国，我们应对唐代雅乐研究引起新的重视，对中国传统音乐文化应予以重视。，笔者对唐代雅乐初步做了探讨，但囿于自身能力所限，关于唐代雅乐的研究还未能充分而全面发掘其艺术表现形式及其思想内涵，本着抛砖引玉的态度，亦期望着学术界对它的学术价值予以更为深入的研究和客观的评估。

参 考 文 献

古籍类：

[1]后晋·刘昫等撰.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975年.

[2]宋·欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].北京：中华书局，1975年.

[3]唐·魏征等撰.《隋书》[M].北京：中华书局，1982年.

[4]清·董诰等编.《全唐文》[M].上海：上海古籍出版社，1990年.

[5]唐·杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1984年.

[6]唐·李林甫等撰，陈仲夫点校.《唐六典》[M].北京：中华书局，1992年.

[7]唐·吴兢撰.《贞观政要》[M].上海：上海古籍出版社，1978年.

[8]宋·王溥撰.《唐会要》[M].北京：中华书局，1955年.

[9]清·彭定求.《全唐诗》[M].北京：中华书局，1999年.

[10]唐·李肇.《唐国史补》[M].北京：人民文学出版社，2003年.

[11]顾学颉校点.《白居易集》[M].北京：中华书局，1979年.

[12]朱金城.《白居易集笺校》[M].上海：上海古籍出版社，1988年.

[13]元·马端临.《文献通考》[M].上海：华东师大出版社，1985年.

[14]宋·王应麟.《玉海》[M].江苏古籍出版社，1988年.

[15]宋·司马光.《资治通鉴》[M].北京：中华书局，1956年.

[16]明·胡展亨.《唐音癸签》[M].上海：上海古籍出版社，1981年.

[17]唐·段安节.《乐府杂录》[M].北京：中国戏剧出版社，1982年.

[18]唐·崔令钦.《教坊记》[M].北京：中国戏剧出版社，1995年.

[19]唐·南卓.《羯鼓录》[M].沈阳:辽宁教育出版社，1998年.

[20] 唐·吴兢.《贞观政要》.[M]上海:上海古籍出版社，1978年.

[21]《唐六典》、《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《乐府杂录》电子版,《国学备览·史部》,北京国学文化传播有限公司制作.

[22]唐·白居易.《白居易全集》[M].上海:上海古籍出版社，1999年.

[23]唐·白居易顾学颉校点.《白居易集·新乐府序》[M].北京：中华书局，1979年

[24]唐·萧嵩等.《唐开元礼》[M].民族出版社.影印洪氏公善堂刊本，2000年.

[25]唐·元次山.《元次山集》[M]. 上海:上海古籍出版社,1981年.

[26]唐·释玄奘《大唐西域记》[M].《国学备览》,北京国学文化时代传播有限公司.

[27]唐·段安节《乐府杂录》[M].上海:上海古籍出版社，1988年.

[28]宋·薛居正等.《旧五代史》[M].北京:中华书局, 1975年.

[29]元·脱脱《辽史》[M]. 北京:中华书局, 1975年.

论著类:

[1]陈寅恪.《陈寅恪读书札记》之《旧唐书新唐书之部》[M].上海:上海古籍出版社，1989年.

[2]杨荫浏.《中国古代音乐史稿》[M].北京:人民音乐出版社，1981年.

[3]刘再生.《中国古代音乐史简述》[M].北京:人民音乐出版社，1989年.

[4]岸边成雄著.梁在平、黄志炯译.《唐代音乐史研究》[M].台湾：台湾中华书局印，1973年.

[5]林谦三.《隋唐燕乐调研究》[M]. 黑龙江.黑龙江人民出版社，1986年.

[6]杨晓蔼.《从元白的讽谕诗看“胡风”东渐的情势》，《唐代文学研究》第八辑，广西.广西师范大学出版社.

[7]罗艺峰.《中国西部音乐论》[M].西宁.青海.青海人民出版社，1991年.

[8]孙晓辉.《两唐书乐志研究》[M]上海.上海音乐出版社，2005年.

[9]丘琼荪.《燕乐探微》.[M] 黑龙江.黑龙江人民出版社，1986年.

[10]向达.《唐代长安与西域文明》[M].北京：三联书店，1957年.

[12]沈冬.《唐代乐舞新论》[M].北京.北京大学出版社，2004年.

[13]邱琼荪.《燕乐探微》[M].上海古籍出版社，1989年.

[14]凌廷堪.《燕乐考原》[M].黑龙江.黑龙江人民出版社，1986年.

[15]林谦三.《隋唐燕乐调研究》[M].上海商务印刷馆，1989年.

[16]刘崇德.《燕乐新说》[M].安徽.黄山书社，2003年.

[17] 朱绍厚.《中国古代史》上册[M].福建.福建人民出版社.

[18]《马克思恩格斯选集》[M].沈阳:辽宁人民出版社,1974年.

[19] 葛兆光《中国思想史》(第二卷)[M].上海.复旦大学出版社，2001年.

期刊类:

[1]黄祥鹏.《雅乐不是中国传统音乐的主流》[J].《人民音乐》，1982年第12期.

[2]冯文慈.《雅乐新论·转向唯物史观路途中的迷失》[J].《音乐研究》，1992年第2期.

[3]李石根.《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》[J].《交响》，2003年第4期.

[4]吴朋.《隋唐雅乐稗考》[J].《中国音乐学》，2004年第1期.

[5]秦序.《“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类——隋唐乐舞的分类问题》[J].《交响》，2006年第3期.

[6]宋瑞桥.《祖孝孙音阶在唐代俗乐中的地位》[J].《 衡阳师专学报》，1992年第2期.

[7]陈克秀.《唐俗乐调与随月用律》[J].《中国音乐学》，2002年第3期，

[8]李西林.《唐代音乐繁荣的演变进程及其历史价值》[J].《交响》，2008年第2期.

[9]王志成.《白居易的音乐美学思想》[J].《人民音乐》

[10]赵文润.《论唐文化的胡化倾向》[J].《陕西师范大学学报》，1994年第4期.

[11]张广达.《唐代的中外文化汇聚和晚清的中西文化冲突》[J].《中国社会科学》，1986年第3期.

[13]郑宝华.《唐代音乐中和的审美观念意蕴》[J].中国音乐，1996年2期.

[14]赵小华.《雅正:唐太宗礼乐文化观和文学思想的核心》[J].《文史哲》，2007年第2期.

[15].许序雅.《胡乐胡音竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论》[J].《西域研究》，2004年第1期.

[16]郑祖襄 《唐宋“雅、清、燕”三乐辨析》[J].《音乐研究》，2007年3月第1期.

[17]左汉林.《唐代太常寺乐工种类考论》[J].《开封大学学报》，2007年第1期.

论文类

[1]柏红秀.《唐代宫廷音乐研究》.扬州大学博士论文，2004年.

[2]周政期.《唐代乐舞歌辞研究》.河北大学博士论文，2004年6月.

[3]左汉林.《唐代乐府制度研究》.首都师范大学博士论文，2005年5月.

[4]刘洋.《西周至唐宫廷雅乐研究》.中国艺术研究院，2009年5月

[5]孙琳.《唐宋宫廷雅乐之比较研究》.武汉音乐学院硕士论文，2006年6月.

[6]张源媛.《唐宋雅乐的对比研究》.四川大学硕士学位论文，2003年5月.

[7]李明明.《中国雅乐分期研究》.河南大学硕士学位论文，2005年6月.

[8]杨婷婷.《从四部类书乐部看唐人音乐思想的特别样态》，2009年5月.

网络资源

1.国学网：http://www.guoxue.com/

2.中国国学网：http://www.confucianism.com.cn

攻读学位期间取得的研究成果

《唐代太乐署概述及其影响初探》，《晋阳学刊》，2010 年 8 月，65 页（独立）。

致 谢

学位论文仓促完稿，我的硕士学习生涯也即将画上句号。回首撰写学位论文这段的时光，心头不尽涌起一丝酸楚，时光匆匆，我竟然就要这般离去，而这一切似乎才刚刚开始。

于此，我由衷的感激授业老师高兴先生在专业思想、业务学习方面给予的殷切教诲，恩师博闻强识、学贯中西、通古博今的学术风范，孜孜不倦、刻苦钻研的研究精神，对于我辈后学而言，榜样力量也许是最大的学习与研究的动力。本论文之撰写，自选题至论文资料的搜集，自研究方法至写作态度，自论文整体结构至细枝末节，无不为先生之指导与修改，没有先生的悉心指点，本文便不可能完成。

论文的写作无疑须与艰辛相伴，对与史料的搜集整理、分析运用，对于论文写作的方法与态度，皆须不断的摸索与实践，然在此一过程中幸得赵云波、杨丽娜夫妇的有益帮助，特别是他们在各自专业领域对我语重心长的教导，长令我有豁然开朗之感，对与他们的感激之情，实无法用言语表达。在论文付梓之际，诚惶诚恐之感愈深，担心论文言之不周，有负良师益友之辛劳，担心论文疏漏之多，种种不足与错讹，见笑于方家，还望前辈专家学者对文章提出宝贵批评与意见。

最后，需感谢我的家人及朋友，谢谢你们在物质与精神上给予我无私的帮助与支持……。

即将告别三年的求学生涯，这段岁月是如此的难以割舍与眷恋，无法忘记慈爱的班主任老师、无法忘记可爱的同学们……，太多的牵扯，性情之至实不能作无语之状，故聊表一二，是以为谢。

杨丽琴

2011 年 5 月 17 日

个人简况及联系方式

姓名：杨丽琴

性别：女

籍贯：山西省长治市武乡县

个人简况：

2008 年 9 月一 2011 年 6 月　就读于山西大学音乐学院(硕士研究生)

2003 年 9 月一 2007 年 6 月　就读于太原师范学院

联系方式:

电话：

电子信箱:

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名：杨丽琴

20〃年5月23日

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：杨丽琴

导师签名：高兴

20 11 年 5 月 23 日